



Photographier pour publier : les livres de photographies de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao

Lilian Froger

► To cite this version:

Lilian Froger. Photographier pour publier : les livres de photographies de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20034 . tel-01245127

HAL Id: tel-01245127

<https://theses.hal.science/tel-01245127>

Submitted on 16 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Histoire et critique des arts

École doctorale Arts, Lettres, Langues

présentée par

Lilian Froger

Préparée au sein de l'Équipe d'Accueil 1279

Histoire et Critique des Arts

Sous la direction de Nathalie Boulouch

Photographier pour publier :

Les livres de photographies
de Homma Takashi,
Kawauchi Rinko,
Sanai Masafumi
et Yamamoto Masao

Volume 1

Thèse soutenue le 14 novembre 2015
devant le jury composé de :

Leszek BROGOWSKI

Professeur des universités, Université Rennes 2

Olivier LUGON

Professeur des universités, Université de Lausanne

Michel POIVERT

Professeur des universités, Université Paris 1

Toshiharu OMOKA

Professeur, Université de Tsukuba

Nathalie BOULOUC

Maîtresse de conférences, Université Rennes 2

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale — Arts, Lettres, Langues

EA 1279 : Histoire et Critique des Arts

**PHOTOGRAPHER POUR PUBLIER :
LES LIVRES DE PHOTOGRAPHIES
DE HOMMA TAKASHI, KAWAUCHI RINKO,
SANAI MASAFUMI ET YAMAMOTO MASAO**

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

Volume principal

Présentée par Lilian FROGER

Directrice de thèse : Nathalie BOULOUCHE

Soutenue le 14 novembre 2015

Jury :

Leszek BROGOWSKI, Professeur des universités, Université Rennes 2

Olivier LUGON, Professeur des universités, Université de Lausanne

Michel POIVERT, Professeur des universités, Université Paris 1

Toshiharu OMUKA, Professeur, Université de Tsukuba

Nathalie BOULOUCHE, Maîtresse de conférences, Université Rennes 2

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Nathalie Boulouch pour avoir accepté de diriger cette thèse de doctorat. Ce travail n'aurait pu être aussi abouti sans ses précieux conseils et ses encouragements continuels. J'exprime aussi toute ma gratitude à Omuka Toshiharu de m'avoir chaleureusement accueilli à l'université de Tsukuba dans le cadre d'une bourse de recherche du gouvernement japonais. Merci également aux enseignants et étudiants du département d'histoire de l'art de l'université de Tsukuba pour leur accueil et les conversations partagées ensemble, et plus particulièrement à Eguchi Minami et Nishizawa Harumi.

Pour la richesse des échanges, les renseignements apportés, les aides diverses ou pour avoir nourri d'une manière ou d'une autre ce travail de recherche, je remercie Dan Abbe, François Aubart, Julie Blanchin, Benoît Buquet, Anthony Divad, Jérôme Dupeyrat, Léo Guy-Denarcy, Itami Gô, Iseki Ken, Hélène Jagot, Kawamura Eri, Kitamura Mika, Kumagai Seiji, Juliette Lavie, Thomas Lecherbault, Russet Lederman, Angèle Leprince, Julie Martin, Sylvie Mokhtari, Nakamura Riri, Nakamura Shiori, Ôyama Kôhei, Camille Pageard, Takizawa Hiroshi, Laurence Vecten, Yamamoto Reiko, Olga Yatskevich, Yokota Daisuke.

Avant-propos

Ce travail de recherche mêle trois centres d'intérêt qui me sont chers : la photographie, le livre et le Japon. Il a avant tout été rendu possible par l'obtention en 2010 d'une bourse de recherche du gouvernement japonais, qui s'est concrétisée par un séjour de deux ans à l'université de Tsukuba, au nord-est de Tôkyô. Retrouvant ainsi le Japon après y avoir effectué la fin de ma scolarité, il était alors possible de mener des recherches approfondies, en visitant musées, galeries et librairies, en rencontrant les photographes, et surtout en fréquentant assidûment les bibliothèques de la capitale. À partir des fonds des bibliothèques du musée de la photographie et du musée d'art contemporain de Tôkyô, j'ai pu rassembler de nombreux éléments bibliographiques relatifs à la photographie japonaise contemporaine absents des bibliothèques européennes, et surtout avoir accès à un nombre considérable de sources inédites, dans leur langue d'origine. Ces recherches menées au Japon à partir de sources et références inconnues en Occident ont permis d'aboutir à des hypothèses de travail nouvelles, sans se contenter de reprendre ce qui a pu être écrit au sujet de la photographie japonaise en Europe ou aux États-Unis. Ainsi, il était possible de s'écarter des approches exotiques – encore fréquentes –, qui voient le Japon et ce qui s'y rapporte comme un territoire mystérieux et tiraillé à jamais entre tradition et modernité. Afin de rendre accessible en français une partie de ce contenu, des traductions, des entretiens, ainsi qu'une chronologie sont proposés en annexes. Dans les annexes comme dans le texte principal, on s'intéressera ici aux livres contenant des images et à leur pouvoir évocateur ; pouvoir dont un voyageur tel qu'Alice avait déjà saisi toute la valeur :

« Alice commençait à en avoir vraiment assez d'être assise au bord de l'eau, près de sa sœur, à ne rien faire : elle avait jeté un coup d'œil, une ou deux fois, au livre que sa sœur lisait mais il n'y avait ni images ni dialogues : "Et à quoi bon un livre sans images ni dialogues ?" »

Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (1865)

Sommaire

AVERTISSEMENT	7
INTRODUCTION	8
Questions de frontières et de définitions	8
Reconnaissance du livre de photographies	14
Cheminement de la recherche	19
QUELLES SPÉCIFICITÉS POUR LE LIVRE DE PHOTOGRAPHIES JAPONAIS ?	22
Caractéristiques formelles et graphiques : l'émergence d'un standard	26
1. Plis et étuis	28
2. La photographie sur la page	34
3. Influence durable de William Klein	38
4. Absence de texte et renonciation à l'appareil hiérarchisant du livre	43
5. Le graphiste : rôle et interventions	46
Structures et institutions artistiques au Japon : un terreau fertile pour le livre de photographies ?	52
1. Musées et galeries	53
2. Grands magasins et galeries de fabricants de matériel photographique	59
3. Le marché de la photographie et les salons	63
4. Le prix Kimura Ihee pour la photographie et autres récompenses artistiques	66
5. Structures indépendantes et <i>artist run spaces</i>	70
Magazines, éditeurs, distributeurs : mise en lumière d'un fonctionnement en réseau	77
1. Le « phénomène Araki » : une production éditoriale vertigineuse	78
2. Publication ou prépublication ? : la question des revues	84
3. Entre magazine et livre : les numéros spéciaux de périodiques	90
4. Émergence de nouveaux éditeurs dans les années 1990-2000	93
5. « Nos livres traverseront-ils les mers ? » : itinéraires suivis par les livres	97
Conclusions intermédiaires	106

DE LA PRISE DE VUE À LA MISE EN PAGE : UNE ESTHÉTIQUE JAPONAISE ?	108
Photographier l'ordinaire : une pratique au quotidien	112
1. Le banal comme répertoire iconographique	114
2. Prise en compte de l'environnement immédiat	117
3. La famille comme sujet	120
4. Une photographie instinctive	127
5. Clichés du quotidien, clichés en couleur	129
Coupe du présent et fulgurance de l'instant : des haikus visuels ?	139
1. Cadres, décadrages et effets de flou	141
2. Photographie <i>versus</i> haiku	145
3. Le zen et ses mystères	149
4. La tentation de l'amateur	155
Répétitions et variations de motifs	163
1. Des ensembles qui prennent leur sens dans l'accumulation	164
2. La compilation thématique	167
3. Lectures en continu	173
4. Une pensée par juxtapositions : la parataxe	180
Conclusions intermédiaires	188
CONCILIER LIVRES ET EXPOSITIONS	191
Quand le livre quitte la bibliothèque	195
1. Exposer le livre de photographies en Occident : le livre sous vitrines	197
2. La bibliothèque et l'étagère, espaces naturels du livre	200
3. Nouveaux dispositifs d'exposition du livre	202
4. Le livre de photographies japonais, avec ou sans gants blancs	206
Systèmes éditoriaux transposés dans l'exposition	213
1. Équivalences supposées entre livre et exposition	214
2. Aménagements spatiaux : quelles confrontations avec le spectateur ?	220
3. Les dispositifs de monstration du paysage de montagne par Homma	226
4. L'installation photographique comme activation d'un réseau d'images	230
5. Retrouver le rythme de la lecture : la projection et la vidéo chez Kawauchi	235

L'exposition comme lieu de publication	242
1. Exposer le geste créatif : Nakahira Takuma à la 7 ^e Biennale de Paris	243
2. Faire un livre dans l'espace de la galerie : <i>Another Country in New York</i>	246
3. Les sessions de l'éditeur Goliga	251
4. <i>Re-Construction</i> de Homma Takashi, de l'imprimé à l'installation	256
5. Les expositions satellites de Homma Takashi	259
 Conclusions intermédiaires	 263
 CONCLUSION	 265
Le livre de photographies, dans l'intervalle	265
Une dissémination lente	268
 NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES ET SOURCES	 271
Homma Takashi	271
Kawauchi Rinko	286
Sanai Masafumi	296
Yamamoto Masao	304
 BIBLIOGRAPHIE	 311
 INDEX	 347

VOLUME 2 : ICONOGRAPHIE ET ANNEXES

SOMMAIRE DU VOLUME 2	354
 ICONOGRAPHIE	 355
Illustrations	355
Liste des illustrations	445
 ANNEXES	 454
Traductions	454
Entretiens	505
Lauréats du prix Kimura Ihee pour la photographie	517
Chronologie	519

Avertissement

Les noms et mots japonais sont transcrits dans le texte selon le système Hepburn modifié. Cette transcription concerne également les termes et noms employés couramment en français, tels que la capitale Tôkyô. Les voyelles longues sont indiquées avec des accents circonflexes (^) et les voyelles ne sont pas accentuées sur le « e » (« *karaoke* » et non « karaoké »). Certaines transcriptions sont accompagnées de leur équivalent en japonais quand il s'agit de notions ou d'expressions importantes et pour lesquelles la version japonaise permet de lever des doutes éventuels quant à leur signification.

Les références bibliographiques complètes avec transcriptions en japonais sont données dans la bibliographie, et non dans les notes de bas de page pour lesquelles un système simplifié a été adopté. De même, les références complètes des ouvrages de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao sont données en fin de volume (et non en notes dans le corps du texte), afin de ne pas alourdir le texte en multipliant les notes.

Les noms japonais sont donnés dans l'ordre d'usage en Extrême-Orient : le patronyme avant le prénom.

Ex : Kawauchi Rinko, au lieu de Rinko Kawauchi.

Au Japon, les périodes de l'histoire sont découpées en ères impériales. Depuis l'époque moderne, une ère correspond au règne complet d'un empereur qui sera, à titre posthume, connu sous ce nom.

Ère Meiji : 8 septembre 1868 – 30 juillet 1912

Ère Taishô : 30 juillet 1912 – 25 décembre 1926

Ère Shôwa : 25 décembre 1926 – 7 janvier 1989

Ère Heisei : depuis le 8 janvier 1989.

Introduction

Questions de définitions et de frontières

« Les livres de photographies sont les nouveaux chats^[1]. » C'est par cette formule ironique que le critique américain Dan Abbe résume la mise en avant croissante dont les livres de photographies font récemment l'objet sur internet. Il fait ici le parallèle entre les très nombreuses photographies de chatons présentes en ligne et la multiplication des sites consacrés aux livres de photographies. Passé ce trait d'humour, il précise que les sites et blogs portant sur les livres de photographies sont rapidement devenus, ces dernières années, un genre à part entière, et non plus une sous-ramification au sein de sites plus généraux sur la photographie^[2]. Cet essor n'est pas seulement tangible sur le réseau internet. Depuis le milieu des années 2000, les ouvrages sur le sujet abondent, les expositions aussi, de même que les ventes aux enchères de livres dits « historiques ». Le livre de photographies est même devenu ces dernières années une nouvelle niche pour les collectionneurs, à qui on garantit que « les investissements seront payants, tant sur le plan du plaisir purement esthétique que, potentiellement, sur le plan financier^[3]. » Un article récent du journal britannique *The Guardian*, publié dans la rubrique « Argent : investissements alternatifs », développait cette idée :

« De prime abord, ils peuvent sembler n'être que de beaux livres beaucoup trop chers, mais les livres de photographies sont des œuvres d'art que l'on peut ardemment collectionner. Ces dernières années, un *boom* dans ce marché a vu les prix s'envoler. Lors d'une vente aux enchères chez Christie's à Londres l'an dernier, des premières éditions

[1] Dan Abbe, « 2012 Is the Year of Photobooks Online », *American Photo* [en ligne], 2 mars 2012 : www.americanphotomag.com/article/2012/03/2012-year-photobooks-online (consulté le 6 mars 2012) : « Photobooks are the new cats. » [ma traduction].

[2] Dans sa présentation, Dan Abbe cite *Claxton Projects* (www.claxtonprojects.com), *One year of books* (oneyearofbooks.tumblr.com), *Have a nice book* (www.haveanicebook.com/blog), *My new notebook* (ieieiio.com) ou *Phot(o)lia* (photolia.tumblr.com), auxquels on peut ajouter, entre autres, *Des livres et des photographies* (deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr) ou la bibliothèque virtuelle de Josef Schladek (www.josefchladek.com/).

[3] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, trad. fr. Alice Boucher, Laurence Seguin, Paris, Phaidon, 2007, p. 5.

signées de livres célèbres, comme *Les Américains* de Robert Frank et *Images à la sauvette* d'Henri Cartier-Bresson, ont été vendues respectivement à 43 250 £ et 13 750 £^[4]. »

Ce regain d'intérêt pour le livre dépasse les considérations financières des collectionneurs et intervient aussi à un moment où, en parallèle des possibilités offertes par la mise en ligne de photographies et de portfolios d'images sur internet, de nombreux artistes et photographes se tournent vers le support imprimé pour présenter leurs clichés.

Qu'entend-on réellement par livre de photographies ? Plusieurs réponses à cette question en apparence fort simple sont possibles. En soi, l'expression « livre de photographies » semble facile à comprendre et ne pas poser problème. Dans le langage courant, il s'agit tout simplement d'un livre contenant des photographies, et c'est souvent ainsi qu'il est compris et classé par les libraires généralistes, qui regroupent sous le terme de « livre de photographies » un spectre très large d'ouvrages ayant trait à la photographie. Il s'agit alors des *beaux livres* qui favorisent le visuel et l'illustration au détriment du texte (aussi appelés péjorativement « *coffee table books* »), principalement consacrés aux voyages, aux paysages exceptionnels, aux animaux et à la décoration d'intérieur ; les recueils republiant des images précédemment parues dans la presse ; les anthologies compilant des clichés de photographes connus (Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Helmut Newton) ou des compilations de portraits de personnalités comme Marilyn Monroe ; enfin, les catalogues d'exposition de photographie. On remarque une distinction claire entre l'usage que les non-spécialistes et les spécialistes font de ce terme. Pour ces derniers, le livre de photographies est une catégorie éditoriale beaucoup plus exclusive, qui n'intègre pas les ouvrages précédemment cités. Pour Gerry Badger et Martin Parr, le livre de photographies est à envisager comme une œuvre en soi, et non un dérivé ou la trace d'images existant déjà sous une autre forme. De plus, pour eux, le photographe qui conçoit un livre doit être considéré « comme un auteur au sens cinématographique du terme, à savoir le réalisateur autonome qui crée le film en fonction de sa propre vision artistique, et le livre de photographies [doit être] traité comme une forme importante à part entière^[5]. »

[4] Adam Dewar, « Photobooks — Affordable Collectibles That Are Soaring in Value », *The Guardian* [en ligne], 22 juillet 2011 : <http://www.theguardian.com/money/2011/jul/22/photobooks-affordable-collectibles-value> (consulté le 10.02.2014) : « At first glance they may look like overpriced coffee-table books, but photobooks are highly collectible works of art. In recent years, a boom in the market has seen prices skyrocket. At a dedicated auction at Christie's in London last year, signed early editions of influential photobooks such as Robert Frank's *The Americans* and Henri Cartier-Bresson's *The Decisive Moment* sold for £43,250 and £13,750 respectively. » [ma traduction].

[5] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 1, trad. fr. Virginie de Bermond-Gettle, Anne-Marie Terrel, Paris, Phaidon, 2005, p. 6-7.

En accord avec cette définition succincte, un livre qui contient des photographies, quand bien même il ne contiendrait que cela, n'est pas nécessairement un livre de photographies. Il doit être plus qu'une simple somme d'images individuelles car il s'agit d'un véritable projet éditorial, qui s'inscrit dans une pratique artistique dans laquelle la sélection des images et leur articulation au sein du support du livre importent autant que les clichés eux-mêmes. Pour reprendre les termes de Peter Pfrunder, « la composition de séries et de séquences, l'association d'images sur des doubles pages, l'interaction entre texte et image, le graphisme et les éléments matériels d'un livre constituent des facteurs déterminants pour la lecture d'œuvres photographiques. Le livre apporte aux photographies individuelles un corps de résonance esthétique, historique ou politique et une cohérence qui permettent à leur sens de se déployer pleinement^[6]. » Le livre est aussi le lieu où se rencontrent divers corps de métier (photographe, graphiste, éditeur, imprimeur, typographe, etc.), et il intègre autant les dimensions photographiques que graphiques. Le design de la couverture, la mise en page, la typographie, les papiers choisis, la reliure, tous ces différents facteurs extra-photographiques participent de la réussite d'un livre de photographies.

Même parmi les spécialistes, l'utilisation du terme varie, oscillant suivant les auteurs entre « livre de photographies », « livre de photographie » (au singulier) ou « livre de photographe ». La distinction est souvent difficile à établir, quand ces termes ne sont pas employés pour désigner les mêmes productions. L'emploi de ces différentes expressions n'est pas anodin et renvoie à plusieurs conceptions vis-à-vis de la qualité de l'auteur. Ainsi, bien que la dimension auctoriale du photographe soit valorisée dans l'expression « livre de photographe^[7] », elle sous-entend dans le même temps un travail mené en solitaire, le photographe étant alors à considérer « comme une personne faisant œuvre de l'esprit, à l'égal du romancier, du poète ou de l'artiste^[8] ». Affirmer avec Philippe Arbaïzar que « même si le livre est le résultat du travail de différentes personnes – éditeur, maquettiste, écrivain –, c'est la part du photographe qui en constitue le centre^[9] »

[6] Peter Pfrunder, « Réapprendre à lire. Une autre histoire de la photographie suisse », in Peter Pfrunder (dir.), *Livres de photographie suisses de 1927 à nos jours. Une autre histoire de la photographie*, Baden, Lars Müller ; Winterthur, Fotostiftung Schweiz, 2012op. cit., p. 578.

[7] On trouve par exemple cette expression sous la plume de Claude Nori, qui écrit : « Afin de ne prendre en considération ici que les livres de recherche, les art-books, ceux qui finalement se prennent eux-mêmes pour sujet et sont en parfaite opposition avec les catalogues d'exposition ou les avatars touristiques, je leur ai attribué pour l'instant et par commodité l'appellation "livre de photographe". Livre de photographe comme on dirait livre de poète. » Claude Nori, « Livre d'images, livre de photos », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6, « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 16-17.

[8] Philippe Arbaïzar, « Le livre de photographe », *Les Cahiers du MNAM*, n° 81, automne 2002, p. 37.

[9] *Ibid.*, p. 59.

revient à minimiser l'apport de personnes extérieures, telles qu'un éventuel graphiste ou que l'éditeur. Pour filer la métaphore cinématographique employée par Gerry Badger et Marin Parr, le photographe n'agit que rarement seul dans le contexte éditorial, tout comme un réalisateur travaille sur son film en s'entourant d'une large équipe (un scénariste, un monteur, un producteur, etc.). Pour toutes ces raisons, et faute d'un terme plus approprié et spécifique, l'usage de l'expression « livre de photographies », au pluriel, sera adopté tout au long de cette étude. Le terme « livre de photographies », par l'usage du pluriel, permet en outre de souligner la profusion d'images potentiellement contenues au sein d'un même ouvrage.

Quelle que soit la langue employée, l'expression « livre de photographies » reste de toute manière ambiguë. En anglais, *photobook* l'est tout autant, ce que ne manque pas de souligner David Company :

« L'appellation "livre de photographies" [*photobook*] est une petite invention ingénieuse, conçue pour transformer un champ infini (des livres contenant des photographies) en quelque chose de beaucoup plus délimité. Qui aurait le culot d'inventer une expression telle que "livre de mots" [*wordbook*] pour créer un ensemble cohérent à partir de tous les livres contenant des mots ? Mais nous en sommes là. Un champ d'étude a besoin d'une appellation et jusqu'à ce qu'on trouve mieux, nous sommes réduits à utiliser "livre de photographies"^[10]. »

L'équivalent japonais du terme, *shashinshû* 写真集 [littéralement « accumulation, collection de photographies »], n'est pas plus clair. Il désigne bien actuellement les livres de photographies, mais dans le langage courant il représente presque tout livre dans lequel sont imprimées des photographies : livre de tourisme, beaux livres montrant des paysages, anthologies en tous genres. Même si le terme a pu être employé au départ pour désigner des publications spécifiques telles que *The Pencil of Nature* (1844-1846) de William Henry Fox Talbot, Kaneko Ryûichi montre bien qu'il recouvre par la suite des catégories d'ouvrages aussi variées que les recueils de clichés de locomotives, les ouvrages pornographiques illustrés ou les anthologies de photogrammes tirés des plus grands succès du cinéma^[11].

[10] David Company, « What's in a name ? », *The Photobook Review*, n° 7, hiver 2014, p. 3 : « The compound noun 'photobook' is a nifty little invention, designed to turn an infinite field (books with photographs in them) into something much more definable. What chancer would dare try to coin the term 'wordbook' to make something coherent of all books with words in them? But here we are. A field needs a name and until we find a better one we're stuck with 'photobook'. » [ma traduction].

[11] Kaneko Ryûichi, « Shashinshû no gainen to seiritsu. Kanôsei to shite no shashinshû » [L'idée de livre de photographies. Le livre de photographies comme autant de possibilités], *Eisôgaku*, n° 29, mars 1984, p. 2-7.

Le sens de l'expression « livre de photographies » reste encore imprécis, et désigne par conséquent un objet aux contours mouvants. Ceci rappelle les ambiguïtés qui ont longtemps entourées le livre d'artiste. Alors que les études sur le livre d'artiste débutent aux États-Unis dans les années 1970 avec Dick Higgins, Lucy Lippard ou Kate Linker, celui-ci demeure longtemps un objet mal identifié, compris parfois comme un *beau livre* sur l'art ou un livre de bibliophilie mêlant poésie et gravure. En France, ce sont principalement les écrits d'Anne Mœglin-Delcroix qui, dans les années 1990, initieront une nouvelle approche du livre d'artiste, détachée de toute vision bibliophile^[12]. Les écrits sur le livre d'artiste et les différentes expositions organisées sur le sujet ont généralisé et internationalisé l'intérêt pour l'art sur support imprimé, de même qu'elles portaient en germe les futures recherches sur la photographie imprimée. En effet, l'engouement pour le livre de photographies est postérieur à celui pour le livre d'artiste, et peut être vu comme sa conséquence ou sa suite logique. Au début des années 2000, alors que les livres d'artiste contenant des photographies – à l'image de ceux d'Ed Ruscha – commencent à être bien connus, plusieurs ouvrages paraissent sur le livre de photographies : *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* d'Andrew Roth^[13], *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973* de Bodo von Dewitz^[14], ou encore *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*^[15]. La publication en 2004 du premier volume de *The Photobook. A History* par Gerry Badger et Martin Parr marque cependant un tournant, et peut être envisagée comme l'origine de l'enthousiasme actuel pour le livre de photographies. La lecture des trois volumes qui composent l'histoire du livre de photographies écrite par Gerry Badger et Martin Parr révèle d'ailleurs que les frontières entre livre d'artiste et livre de photographies ne sont pas totalement étanches^[16]. L'un des chapitres de leur étude s'intitule significativement « S'appropriier la photographie. Le livre de photographies, livre d'artiste^[17] » et décrit, parmi d'autres, les publications de Richard Long, Hamish Fulton, Sol LeWitt et Christian Boltanski.

[12] Mœglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place ; Bibliothèque Nationale de France, 1997.

[13] Andrew Roth (dir.), *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions, 2001.

[14] Bodo von Dewitz (dir.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973*, Göttingen, Steidl, 2001.

[15] Andrew Roth (dir.), *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* (cat. expo.), Göteborg, Hasselblad Center, 2004.

[16] Gerry Badger, Martin Parr, *The Photobook. A History*, vol. 1, Londres, New York, Phaidon, 2004. Le deuxième volume est paru en 2006, le troisième en 2014. Ces trois ouvrages ont également été traduits en français sous le titre *Le Livre de photographies. Une histoire*, respectivement en 2005, 2007 et 2014.

[17] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, op. cit., p. 130-173.

De même, on considère généralement que le travail du photographe japonais Homma Takashi relève du livre de photographies, et pourtant deux de ses ouvrages, *Tokyo and My Daughter* (2006) et *First, Jay Comes* (2009), sont présents dans la collection du Cabinet du Livre d'Artiste à Rennes, qui comme son nom l'indique se consacre aux livres d'artiste. À moins de vouloir conserver à tout prix son pré carré, le brouillage des frontières entre les différentes catégories de publications artistiques n'est pas nécessairement néfaste. Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral, dans une réflexion sur l'« art édité », aboutissent aux mêmes conclusions :

« Sur ce territoire de l'art édité, il est en fait relativement aisé d'identifier des parcelles qui ont chacune leurs spécificités : ainsi, un livre d'artiste d'une part, une production éditoriale portant la marque auctoriale d'un graphiste d'autre part, ou encore un livre de photographies, n'ont pas vraiment le même statut ni ne résultent exactement des mêmes intentions. Mais ces parcelles n'étant pas clôturées, leur délimitation est parfois assez floue, et surtout, les passages de l'une à l'autre se font facilement. Tout en restant attentif aux spécificités de chaque type d'éditions, le territoire de l'art édité peut alors être abordé dans une vue d'ensemble grâce à laquelle il apparaît que ses diverses zones sont reliées par une topographie commune^[18]. »

L'existence de cette « topographie commune » – le territoire du livre – encourage aussi les liens possibles entre recherche sur le livre d'artiste et recherche sur le livre de photographies. D'autant plus que le mouvement de retour sur le livre d'artiste étant un phénomène qui a un peu plus d'antériorité, il a déjà entraîné la publication d'ouvrages qui font désormais référence sur le sujet^[19]. Étant donné le peu d'études poussées sur le livre de photographies existant à ce jour – à l'exception notable de *The Photobook : From Talbot to Ruscha and Beyond*^[20] –, les recherches et écrits sur le livre d'artiste constituent une base solide de travail, particulièrement sur les thématiques partagées avec le livre de photographies, c'est-à-dire les relations avec la culture du livre, l'alternative possible à l'exposition et les questions de diffusion et de pratiques de lecture.

[18] Jérôme Dupeyrat, Catherine Guiral, « L'art du ^{xxi} siècle : un art édité (répétitions et différences) », in Jacques Amblard, Sylvie Coëllier (dir.), *L'Art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 209.

[19] Voir notamment : Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2006 ; Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix, Aurélie Noury (dir.), *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Incertain Sens, coll. « Collection grise », 2013.

[20] Patrizia di Bello, Colette E. Wilson, Shamooin Zamir (dir.), *The Photobook : From Talbot to Ruscha and Beyond*, Londres ; New York, I. B. Tauris, 2012. En français, l'article déjà cité de Philippe Arbaïzar fait figure de pionnier. Il y décrit les principaux éléments du livre de photographies (titre, légende des images, rapport au texte) et brosse un rapide portrait de ce qu'est le livre de photographies. Bien que précurseur sur le sujet, cet article reste encore trop court pour qu'y soit détaillé des arguments autres que ceux qui y sont rapidement développés. Arbaïzar Philippe, « Le livre de photographie », art. cit.

Reconnaissance du livre de photographies

Centrées initialement sur la question de la technique, les premières histoires de la photographie s'attachaient à montrer l'évolution du médium comme une suite d'avancées : mise au point d'« émulsions de plus en plus sensibles, miniaturisation des appareils, correction des optiques, instantanéité, couleur, autonomisation^[21] ». Après l'*histoire* écrite par Beaumont Newhall en 1937^[22], l'histoire de la photographie est ensuite pensée sur le modèle de l'histoire de l'art, avant d'être redéfinie à la toute fin du xx^e siècle par la considération des usages sociaux de la photographie, des usages amateurs traités auparavant de manière anecdotique, et plus généralement par l'intégration des recherches sur la culture visuelle au sein de la discipline^[23]. C'est dans ce renouvellement de l'écriture de l'histoire de la photographie qu'intervient la mise en lumière récente de la photographie sur support imprimé, auparavant cantonnée à l'étude de la presse et du photojournalisme^[24]. Si le livre de photographies était déjà présent à titre secondaire dans les différentes histoires de la photographie précédemment publiées, il est possible de dater sa prise en compte comme objet de recherche spécifique à une quinzaine d'années plus tôt, avec l'organisation de l'exposition « Fotografía Pública » en 1999, au Musée de la Reine Sofia à Madrid. L'exposition espagnole présentait des photographies imprimées datant de la période 1919-1939 et s'intéressait autant aux productions européennes qu'américaines, sur une grande variété de supports : livres, magazines, affiches. Pour le conservateur Horacio Fernández, commissaire de l'exposition, l'idée de présenter des supports imprimés plutôt que des tirages « était dans l'air du temps^[25] » :

[21] Michel Poivert, « Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit », *Perspective*, vol. 2008-4, avril 2009, p. 772.

[22] Beaumont Newhall (dir.), *Photography 1839-1937*, New York, Museum of Modern Art, 1937. Publié par la suite en français : Beaumont Newhall, *L'Histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, trad. fr. André Jammes, Paris, Béliet-Prisma, 1967.

[23] Olivier Lugon, « Histoire(s) de la photographie », points de vue de David Company, André Gunthert et Matthew S. Witkovsky, *Perspective*, vol. 2013-2, juin 2013, p. 119-128.

[24] La plupart des histoires de la photographie consacre un chapitre spécifique à la photographie imprimée. Voir par exemple : Naomi Rosenblum, « Mots et images : photographie et presse de 1920 à 1980 », in *Une histoire mondiale de la photographie*, nouvelle édition, trad. fr. Julie David, Paris, Abbeville, 1996, p. 462-515 ; Pierre-Jean Amar, « La presse, le livre et le photojournalisme », in *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, 1997, p. 92-113 ; Thomas Michael Gunther, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 555-580 ; Thierry Gervais, Gaëlle Morel, « Les formes de l'information. 1843-2002 : De la presse illustrée aux médias modernes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 303-355 ; Thierry Gervais, Gaëlle Morel, « Presse et photographie », in *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre et Reconnaître », 2008, p. 106-145.

[25] Rémi Coignet, « Horacio Fernández », *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014, p. 116.

« Je pense que cette idée trottait dans la tête d'un certain nombre de personnes qui ne comprenaient pas certaines incohérences. Un exemple : dans le temps, les photomontages de John Heartfield étaient considérés comme des œuvres conceptuelles. On montrait ses esquisses avec des indications textuelles, des flèches pour préciser ceci ou cela. L'aspect manuel le qualifiait comme "artiste". Et, à rebours, les couvertures d'*AIZ* [la revue dans laquelle publiait Heartfield] étaient méprisées. Mais à quoi travaillait Heartfield ? Supposons que nous puissions l'interviewer et lui demander : "John, quel était ton but : faire des belles notes manuscrites sur des photos ou bien parvenir à un bon résultat imprimé ?" On en conçoit l'absurdité. C'est comme si l'on valorisait davantage le projet de *Madame Bovary* que le livre final. Cela avait à voir avec le marché de l'art. On préférait les œuvres uniques qui pouvaient s'acheter et se vendre. Si tu abandonnes ce préjugé, si tu ne te préoccupes plus de la rareté, il est alors très facile de s'intéresser à la photographie imprimée^[26]. »

Plus encore que l'exposition, le catalogue qui l'accompagne marque alors un tournant. Richement illustrée, cette publication reproduit chaque imprimé exposé, avec des notices détaillées comportant plusieurs visuels (la couverture des livres et quelques doubles pages)^[27]. Cette publication signe l'émergence d'un nouveau genre éditorial : le livre sur les livres de photographies.

Dans les ouvrages traitant du livre de photographies parus par la suite, comme ceux d'Andrew Roth *The Book of 101 Books* et *The Open Book*, le principe de la liste (le plus souvent chronologique) prédomine. Dans *The Photobook. A History*, Gerry Badger et Martin Parr font en revanche le choix de travailler par thématiques, chacun des chapitres de leurs anthologies se focalisant sur un genre ou une zone géographique (par exemple, le livre de photographies moderniste ou le livre de photographies européen d'après-guerre dans le premier volume, les publications d'entreprises ou le livre de photographies européen dans les années 1980 dans le deuxième volume). La large diffusion de ces trois ouvrages par l'éditeur Phaidon les consacre ensuite comme publications de référence sur le livre de photographies. Ce modèle – basé sur une iconographie généreuse mais des textes concis – sera repris dans de nombreux ouvrages sur le livre de photographies, selon des choix thématiques ou géographiques de plus en plus précis. On verra ainsi paraître des anthologies sur les livres de photographies contenant des nus^[28], des anthologies se

[26] *Ibid.*

[27] Horacio Fernández, Carlos Ortega (dir.), *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939* (cat. expo.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

[28] Alessandro Bertolotti, *Livres de nus* (cat. expo.), Paris, La Martinière ; Maison Européenne de la Photographie, 2007.

rapportant à Vienne^[29], Cologne^[30], Paris^[31], ou encore sur les livres de photographies allemands^[32], suisses^[33], néerlandais^[34], ou sud-américains^[35]. Les événements ne cessent de se multiplier, l'un des derniers en date étant l'exposition « Photobooks. Élysée^[36] » au musée de l'Élysée à Lausanne. Le mouvement de reconnaissance et de valorisation du livre de photographies croît au fil des années, et culmine symboliquement à la fin de l'année 2011, lorsque l'éditeur Aperture fonde la revue semestrielle *The Photobook Review*, entièrement dédiée aux livres de photographies, à travers des articles, des entretiens et des notes de lecture.

En matière de contenu, plusieurs raisons peuvent expliquer le fait que les ouvrages sur le livre de photographies s'intéressent actuellement davantage à des catégories particulières de livres ou à des éléments factuels (qui a publié quoi ? avec l'aide de qui ? sous l'influence de qui ?), au lieu de développer un propos plus large théorisant le livre de photographies. La première explication provient du contexte d'édition de ces études. Souvent conçues en marge d'une exposition qu'elles documentent, elles privilégient naturellement un système de notices détaillées des livres exposés. L'autre raison réside dans le statut des rédacteurs de ces études, qui évoluent dans le monde de la photographie ou du livre de photographies, en sont des spécialistes, mais sans pour autant avoir l'ambition de produire une recherche théorique approfondie. Ainsi, parmi les auteurs de publications récentes, Andrew Roth est galeriste, Manfred Heiting est collectionneur, tandis qu'Alessandro Bertolotti et Martin Parr sont à la fois photographes et collectionneurs.

Le livre de photographies japonais profite aussi de ce mouvement qui s'opère en Occident. La redécouverte des livres japonais est initiée en 2001 avec la réédition sous forme de fac-similés de six classiques de la photographie japonaise des années 1960-1970 dans la

[29] Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Vienne, Brandstätter Verlag ; Albertina, 2008.

[30] Roman Heuberger, Werner Schäfer, *Köln und seine Fotobücher. Fotografie in Köln, aus Köln, für Köln*, Cologne, Hermann-Josef Emons, 2010.

[31] Hans-Michael Koetzle (dir.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute* (cat. expo.), Hambourg, Hirmer, 2011.

[32] Thomas Wiegand, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Göttingen, Steidl, 2011.

[33] Peter Pfrunder (dir.), *Livres de photographie suisses de 1927 à nos jours. Une autre histoire de la photographie*, op. cit.

[34] Frits Gierstberg, Rik Suermondt, *The Dutch Photobook : A Thematic Selection from 1945 Onwards*, New York, Aperture, 2012.

[35] Horacio Fernández (dir.), *Les Livres de photographie d'Amérique latine* (cat. expo.), trad. fr. Dominique Lepreux, Marseille, Images en manœuvre, 2011.

[36] Exposition « Photobooks. Élysée », musée de l'Élysée, Lausanne, 20 janvier — 03 mai 2015.

Japanese Box publiée par les éditions 7L^[37] : les trois numéros de la mythique revue *Provoke* (1968-1969), *Kitarubeki kotoba no tame ni* [Pour un nouveau langage à venir] (1970) de Nakahira Takuma, *Senchimentaruna tabi* [Voyage sentimental] (1971) d'Araki Nobuyoshi et *Shashin jo, sayônara* [Au revoir à la photographie] (1972) de Moriyama Daidô. La mise en valeur de la production japonaise s'accélère en Occident avec la grande exposition *The History of Japanese Photography* au Museum of Fine Arts de Houston en 2003, puis la publication du premier volume des anthologies de Gerry Badger et Martin Parr. Un chapitre entier y est dédié aux livres de photographies japonais^[38], alors peu connus au-delà des frontières nippones, mais que Martin Parr souhaitait valoriser. Il s'en explique dans un entretien donné à un magazine japonais peu après la parution du premier volume de son livre :

« La première fois que je suis venu au Japon, c'était en 1990. Depuis, je m'y rends au rythme d'une fois par an ou tous les deux ans. La toute première fois, j'ai été réellement surpris par le niveau de qualité des livres de photographies. Je me souviens d'avoir été étonné par tous ces ouvrages si élaborés à mes yeux : je ne parle pas seulement de la qualité d'impression, mais aussi de la narration, des reliures, de toutes les caractéristiques physiques des livres... Cela m'a paru aberrant que ces ouvrages, pourtant si intenses, puissent être parfaitement ignorés en Occident. Ils avaient été délaissés, simplement car notre fierté d'Occidentaux nous persuade de déjà tout connaître et d'être les seuls à compter. C'est pourquoi je suis si heureux d'avoir pu présenter dans mon ouvrage ces livres japonais d'après-guerre ainsi que leurs auteurs^[39]. »

Quatre ans après la publication de Martin Parr, qui accordait déjà une cinquantaine de pages aux livres japonais, paraît la toute première étude en langue occidentale exclusivement centrée sur le livre de photographies japonais : *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*^[40], de Kaneko Ryûichi et Ivan Vartanian, édité simultanément en japonais, en anglais et en français^[41]. S'ouvrant sur un texte général, suivi d'un entretien entre

[37] Chritoph Schifferli (dir.), *The Japanese Box*, Paris, 7L, 2001.

[38] Gerry Badger, Martin Parr, « De la provocation à la réflexion : le livre de photographies japonais depuis la Seconde Guerre mondiale », chp. 9, in *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 1, op. cit., p. 266-311.

[39] Itô Toyoko, « Shashinshû de shashinshi sono mono wo shikiri naosu » [Corriger les cloisonnements de l'histoire de la photographie grâce aux livres de photographies], entretien avec Martin Parr, *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 33 [ma traduction]. Pour la traduction de l'entretien dans son intégralité, voir annexes, p. 455-464.

[40] Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, trad. fr. Pierre Sain-Jean, Paris, Seuil, 2009.

[41] Aperture a publié la version en anglais, et Akaakasha celle en japonais. Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Japanese Photobooks of the 1960s and 70s*, New York, Aperture, 2009 ; Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Nihon shashinshû-shi 1956-1986* [Histoire du livre de photographies japonais. 1956-1986], Tôkyô, Akaakasha, 2009.

les deux auteurs, puis d'un second avec le photographe Moriyama Daidô, l'ouvrage est divisé en une quarantaine de notices et se limite aux années 1960-1970. Il présente néanmoins quelques écarts, puisque les premières notices commencent en 1956 avec *Yukiguni* [Pays de neige] de Hamaya Hiroshi puis *Ebon* [Livre d'images] de Tanikawa Shuntarô, et que la présentation se clôt par *Karasu* [Corneilles] de Fukase Masahisa, paru en 1986. Les précédentes publications, qui montraient de manière éparse quelques ouvrages japonais, avaient pu susciter la curiosité, mais le livre de Kaneko et Vartanian stimulera durablement l'intérêt pour le sujet.

Au Japon, quelques auteurs s'étaient déjà intéressés au livre de photographies, japonais comme occidental. Outre Kaneko Ryûichi qui avait publié plusieurs articles sur le sujet dans des revues spécialisées dès les années 1990, l'historien de la photographie et critique Iizawa Kôtarô avait lui aussi publié trois ouvrages sur le sujet à partir de la fin des années 1990. Ceux-ci fournissaient au lecteur de courtes notices sur des livres considérés comme dignes d'intérêt, ainsi que des présentations développées de certains ouvrages japonais, avec des extraits d'entretiens publiés en complément^[42]. Aucun de ces ouvrages n'a cependant bénéficié d'une traduction en anglais, réduisant par la même occasion toute diffusion internationale de leur contenu. Et de fait, ces trois ouvrages, bien que précurseurs dans le domaine de l'étude sur les livres de photographies (pas seulement japonais), restent méconnus hors du Japon. À la même période, à partir de 1993, et jusqu'à la fin de sa parution en 2009, le mensuel culturel japonais *Studio Voice* a consacré un numéro par an au livre de photographies, sous la forme d'articles, d'entretiens et de dossiers spéciaux. Le contenu restait parfois au stade de la vulgarisation, mais la rédaction du magazine invitait aussi des auteurs reconnus (dont Iizawa Kôtarô) à proposer des articles de fond sur le sujet. Dans tous les cas, la prise en compte du livre de photographies par une revue grand public telle que *Studio Voice* témoigne du large intérêt porté au Japon à ce support, et ce, de manière précoce, dès les années 1990. La reconnaissance du livre de photographies au Japon est donc contemporaine de celle qui s'opère en Occident, elle est même de quelques années antérieures à l'exposition espagnole « Fotografía Pública ». En revanche, ces textes et ouvrages sur le sujet, tous en japonais, ne sont pas parvenus à sortir des frontières du pays. Il faudra donc attendre les années 2000 et les premières publications américaines et européennes sur le sujet pour que l'intérêt pour le livre de photographies japonais aille croissant en Occident, autant chez les commissaires d'expositions, les collectionneurs, que chez tous ceux qui évoluent

[42] Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu* [Lire les livres de photographies], vol. 1, Tôkyô, Metarôgu, 1997 ; Iizawa Kôtarô, *Shashinshû no tanoshimi* [Le plaisir des livres de photographies], Tôkyô, Asahi shimbunsha, 1998 ; Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu* [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tôkyô, Metarôgu, 2000.

dans le monde de la photographie. Cette situation n'est d'ailleurs pas sans étonner les journalistes japonais par l'ampleur que prend ce mouvement^[43]. Après être longtemps resté dans l'ombre, le livre de photographies japonais occupe désormais une place de choix dans le panthéon de la photographie imprimée.

Cheminement de la recherche

Qu'on les nomme livre de photographies, *photobook* ou *shashinshû*, ces publications japonaises bénéficient en Occident d'une aura particulière, du fait de caractéristiques formelles jugées remarquables. La question du livre de photographies au Japon ne se limite cependant pas à ses seules caractéristiques formelles. De même, la plupart des ouvrages abordant l'édition photographique japonaise s'en tient aux seules décennies 1960 et 1970, comme si le genre disparaissait ou perdait de son intérêt à l'orée des années 1980. Ce travail de recherche propose donc de se démarquer des études produites jusqu'à présent en Occident qui se focalisent sur les seules années 1960-1970, et de poursuivre l'écriture de cette histoire du livre de photographies japonais, encore très lacunaire et fragmentaire, en considérant la période récente allant des années 1990 à aujourd'hui. L'idée est de prolonger les recherches menées par Kaneko Ryûichi et Iizawa Kôtarô à la fin des années 1990, en réactualisant leur pensée, tout en apportant des éléments de connaissance nouveaux et des perspectives renouvelées. Ceci suppose également de ne pas s'arrêter à la seule dimension formelle, mais de s'intéresser à d'autres problématiques dont on ne peut faire l'impasse quant au livre. Celles-ci sont liées à sa matérialité, à la dimension unitaire et cohérente de sa présentation, au statut de l'auteur et de l'artiste, à la reproductibilité de l'œuvre d'art, ainsi qu'à la question de la circulation de ces ouvrages aisément transportables. En effet, dans le contexte géographique japonais, éloigné de centres artistiques tels que l'Europe ou les États-Unis, la capacité du livre à circuler facilement, à diffuser des images, est à interroger.

Le caractère soi-disant authentique et particulier du livre de photographies japonais, tel qu'on le considère en Occident, est aussi discutable. Plutôt que de traiter le livre japonais comme un objet complètement autonome, vierge de toute influence extérieure, cette étude vise au contraire à mettre à l'épreuve l'hypothèse de sa « japonéité »

[43] Voir : Akasaka Hideto, « Kaigai de chûmoku wo atsumeru Nihon no shashin to shashinshû » [La photographie et les livres de photographies japonais attirent l'attention à l'étranger], *Asahi kamera*, vol. 96, n° 1, janvier 2011, p. 177 ; Anonyme, « Sekai ga muchû ni naru "Nihon no shashinshû" » [Le monde entier fou de livres de photographies japonais], *Phat Photo*, n° 71, septembre-octobre 2012, p. 50-55.

irréductible. Le livre de photographies japonais est constamment tenu à distance, comme s'il s'agissait d'un objet lointain : à la fois éloigné de ce qui est produit en Occident, mais aussi à l'écart des institutions artistiques traditionnelles (musée, exposition, etc.). La position défendue ici vise à contrebalancer cette vision trop conventionnellement admise, pour au contraire examiner en quoi le livre de photographies japonais peut être considéré comme un objet situé non à distance, mais plutôt sur un plan médian, faisant office d'intermédiaire. Ce rôle de passeur s'opère à divers niveaux. D'une part, il concrétise « le transfert de la pratique de l'art sur le territoire du livre, de ses contextes (le marché du livre, les dispositifs de lecture, etc.) et de ses institutions (les librairies, les bibliothèques, aussi bien publiques que privées, voire intimes, etc.)^[44]. » Ce qui en fait un médium relevant autant de l'art que de la culture du livre, rapprochant ainsi édition et exposition. D'autre part, tout en étant lui-même support de création, il constitue un vecteur établi de diffusion des images photographiques. En cela, il est à considérer comme un pont entre le Japon et l'Occident, bien qu'il n'ait pas été vu comme tel jusqu'à présent.

Une telle approche ne peut être pleinement exhaustive. En marge de certaines références historiques incontournables pour quiconque s'intéresse au livre de photographies et à la photographie japonaise, le choix s'est donc porté sur quatre photographes dont la pratique est jugée significative : Yamamoto Masao (né en 1957), Homma Takashi (né en 1962), Sanai Masafumi (né en 1968) et Kawauchi Rinko (née en 1972). Tous les quatre partagent un même attrait pour le livre, support prioritaire pour leurs images, et tirent avantage d'une production éditoriale conséquente puisqu'ils publient au minimum un nouveau livre par an. Ils annoncent aussi un renouveau important dans le domaine de l'édition photographique au Japon, car ils accèdent à la reconnaissance artistique durant la seconde moitié des années 1990, après la décennie 1980 marquée par la production torrentielle d'Araki Nobuyoshi. À ce titre, ils témoignent d'un moment essentiel dans la compréhension de l'histoire récente du livre de photographies au Japon, et se distinguent par un renouvellement des formes.

Sans refaire minutieusement toute l'histoire de la photographie au Japon, il s'avère nécessaire dans un premier temps de poser quelques jalons formant comme des points d'ancrage dans cette histoire, afin de comprendre comment le livre de photographies a pu s'y imposer aussi solidement comme support de l'image photographique dans la seconde moitié du xx^e siècle. La position adoptée est celle du survol (au sens premier de

[44] Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2010, p. 19-20.

voler au dessus, de prendre de la hauteur), pour ne pas se concentrer uniquement sur le livre de photographies, mais pour s'attarder aussi sur le monde de la photographie en général, afin de saisir la place que le livre y occupe. Comment le livre se situe-t-il vis-à-vis des institutions artistiques ? Quels liens entretient-il avec la presse et les magazines ?

Comme le souligne Philippe Forest, « la pensée japonaise se caractériserait, dit-on parfois en Europe, par une altérité si radicale qu'elle ne saurait exister à nos yeux qu'à la façon d'une sorte de non-objet sidérant, irrémédiablement situé loin du champ de nos propres représentations, fascinant dans la proportion même de sa résistance absolue à nos schémas d'interprétation^[45]. » On ne peut cependant se réfugier derrière cette difficulté, jugée indépassable par certains, à comprendre le Japon et ses productions. Dans le cas des livres de photographies japonais, qu'en est-il de cette supposée « japonéité » ? Une fois dépassés les *a priori* exotiques, ces livres sont-ils toujours si typiquement japonais ou bien partagent-ils des points communs avec certains de leurs contemporains extra-japonais ? En définitive, ces publications sont-elles réductibles à l'essence du zen et du haïku, ou matérialisent-elles plutôt les échanges entre le Japon et l'étranger ?

On oppose fréquemment le livre et l'exposition, le livre étant souvent considéré comme une alternative à l'exposition. Délaissant cette opposition qui renvoie dos à dos l'édition et l'exposition, le dernier pan de cette étude sera consacré aux rapprochements entre les deux. Plusieurs types de relations seront envisagés : le livre exposé, les expositions jouant certaines formes éditoriales, le livre produit lors de l'exposition. Au lieu de penser cette relation sous la forme d'une confrontation, est-il possible de l'appréhender comme un rapprochement possible ? Comment des photographes japonais habitués à publier peuvent-ils aborder l'exposition en Occident, où celle-ci reste la forme privilégiée de présentation de l'art ? Peut-on véritablement considérer le livre de photographies comme une « idée itinérante^[46] » [*travelling idea*] du photographe, et à ce titre, quel rôle le livre peut-il jouer en contexte d'exposition ?

Tous ces éléments concourent à penser le livre de photographies japonais dans son environnement, en rétablissant les connexions avec ce qui l'entoure. Bien loin d'en faire un objet solitaire et indépendant, clos sur lui-même, l'étude de sa position intermédiaire ambitionne de le replacer dans une histoire plus large de la photographie.

[45] Philippe Forest, « La beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », in *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 12.

[46] Martin Parr, cité dans : Philip Gefter, « Photography Reveals Itself Between Covers », *New York Times*, 16 janvier 2005, repris dans Philip Gefter, *Photography After Frank*, New York, Aperture, 2009, p. 180.

Quelles spécificités pour le livre de photographies japonais ?

De juillet à septembre 2012 s'est tenue à la Photographer's Gallery de Londres l'exposition *Contemporary Japanese Photobooks*, sur une proposition de l'éditeur américain Ivan Vartanian^[47] et du photographe britannique Jason Evans. Ils justifiaient ainsi le fait d'y présenter une sélection d'une centaine de livres de photographies japonais :

« Une culture riche et variée du livre domine la production et la distribution de la photographie au Japon, et cette exposition suggère que la photographie japonaise est mieux comprise à travers ses publications^[48]. »

Bien que cela soit seulement sous-entendu ici, les organisateurs de l'exposition supposent une forme de prédominance de l'imprimé sur les tirages photographiques, qu'ils soient argentiques ou numériques. Ce parti-pris a de quoi surprendre. En effet, du point de vue de la valeur artistique, il est couramment admis que les tirages ont l'ascendant sur les œuvres imprimées qui en sont dérivées. C'est d'ailleurs sur ce rapport de supériorité qu'est entièrement fondé le marché de la photographie. Celui-ci, prenant modèle sur le marché de l'art, valorise les œuvres les plus proches de la « main » du photographe, autant en termes d'intermédiaires de production que temporellement. Il accorde davantage d'importance aux tirages contemporains de la prise de vue (appelés aussi *vintages*) qu'aux

[47] Le rôle d'Ivan Vartanian est suffisamment crucial dans la mise en valeur du livre de photographies japonais en Occident pour mériter ici un court éclairage biographique. À la fin de ses études, ce dernier intègre Aperture en tant que stagiaire en 1997. Il travaille quelque temps pour la maison d'éditions, avant d'être embauché par les éditions Kôrinsha, à Kyôto. Travaillant à la distribution de leurs ouvrages et aux co-éditions de livres de photographies avec des éditeurs occidentaux, il y reste jusqu'en 1999, date à laquelle Kôrinsha fait faillite. Vartanian reste cependant au Japon et s'installe à Tôkyô, où il crée une entreprise de service liée à l'édition. Il fonde ensuite les éditions Goliga, qui, après avoir publié quelques ouvrages sur l'art, concentrent désormais les activités de Vartanian autour du livre de photographies. Contribuant à de nombreuses revues, organisant des expositions sur la photographie japonaise, son rôle de passeur entre le Japon et l'Occident se voit renforcé par la mise en place en avril 2015 du festival *Shashin* à New York, réunissant des expositions dans différents musées et galeries de la ville et un colloque. En marge des événements qu'il organise autour du livre de photographies, il invite également des photographes occidentaux à venir travailler au Japon. Il a par exemple programmé le 1^{er} septembre 2012, à Tôkyô, une séance de prise de vues avec Ryan McGinley, où chaque participant pouvait se faire photographier avec des animaux empruntés pour l'occasion. Chaque visiteur repartait ensuite avec un tirage de son portrait.

[48] Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Contemporary Japanese Photobooks*, Londres, The Photographer's Gallery, 13 juillet — 9 septembre 2012 : « A rich and varied book culture dominates production and distribution of photography in Japan, and this exhibition proposes that Japanese photography is best understood through its publications. » [ma traduction].

tirages réalisés *a posteriori* ou qu'aux retirages modernes, et encore davantage qu'aux œuvres imprimées. Lors d'une étude sur le marché de la photographie publiée en 1994, Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvaurox datent cet état de fait aux années 1960, pendant lesquelles s'établit la situation suivante :

« Les règles de fonctionnement de ce marché [de la photographie] sont celles qui avaient été mises à l'essai par les pictorialistes et qui prévalent sur le marché de la peinture. Il s'agit de concilier l'exigence d'authenticité, d'unicité ou de rareté et enfin d'originalité. L'exigence d'authenticité impose une valorisation de l'intervention directe du photographe sur le tirage. Elle remet en cause la division du travail entre tireur et photographe. Désormais, le photographe doit tirer lui-même ses clichés. Elle implique une préférence pour le tirage d'époque au détriment du tirage postérieur, moins authentique. La rareté naît directement de la valorisation de l'authenticité pour les tirages anciens. Le tirage d'époque n'est, par définition, pas reproductible. Il est donc rare et susceptible de susciter une demande de collectionneurs. Pour les tirages contemporains, la rareté est produite dès le départ, faute de pouvoir attendre que le temps joue son rôle. C'est ainsi que se généralise, dans les galeries, la pratique de la numérotation des tirages^[49]. »

Dans ces conditions, le caractère reproductible de la photographie est nié, tout du moins amoindri, et la photographie imprimée n'a que peu de poids dans l'échelle des valeurs économiques et artistiques mise en place. Dominique Sagot-Duvaurox le confirme :

« La construction d'un marché des tirages photographiques calqués sur celui du marché de l'art contemporain a le mérite d'offrir de nouveaux débouchés à la création photographique contemporaine dans un contexte de crise des autres marchés. Elle s'est cependant appuyée sur une survalorisation artistique du tirage par rapport aux autres formes de la création photographique contemporaine. Le risque existe alors de voir des photographes se détourner des supports les mieux adaptés à leur travail pour être présents sur le prestigieux marché de l'art. L'idée de plus en plus couramment admise selon laquelle un photographe n'est un artiste que lorsque ses images passent le test de l'accrochage sur des cimaises conduit à déclasser des artistes dont la création s'exprime par le livre ou par un portfolio dans la presse^[50]. »

A contrario, les organisateurs de l'exposition londonienne *Contemporary Japanese Photobooks* suggèrent, dans le cas des photographes japonais, d'opérer un basculement,

[49] Sylvie Pflieger, Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994, p. 72-73.

[50] Dominique Sagot-Duvaurox, « Le marché de la photographie contemporaine est-il soluble dans celui de l'art contemporain ? », in Marc Tamisier, François Soulages (dir.), *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « L'image & les images », 2012, p. 124.

c'est-à-dire de reconnaître des pratiques artistiques usant du caractère reproductible et multiple de la photographie – sous la forme de livres –, au mépris de la rareté. Privilégier la forme imprimée au détriment du tirage, c'est aussi mettre en avant ce qu'Olivier Lugon a appelé la « photographie d'encre^[51] » plutôt qu'une « photographie de sels » (d'argent principalement), alors reléguée au second plan. La place du livre de photographies au Japon est, selon les organisateurs de l'exposition londonienne, à ce point remarquable que ces derniers n'hésitent pas à affirmer que « la photographie s'est épanouie sur la page imprimée au Japon comme nulle part ailleurs^[52]. » Une fois ce postulat énoncé, réussir à dégager les caractéristiques propres à la production éditoriale japonaise n'est pas une tâche aisée, tant les échanges transnationaux se multiplient depuis la seconde moitié du xx^e siècle, au sein d'un monde de l'art désormais mondialisé.

Afin de porter un regard neuf sur la situation actuelle au Japon, il s'avère nécessaire d'opérer un retour sur les publications des décennies passées. La récurrence de certaines particularités formelles, à partir des années 1950, a participé progressivement à la mise en place d'un standard identifiable comme celui du *livre de photographies japonais*. Ces spécificités formelles sont à recenser et à discuter, afin de cerner les contours du livre de photographies comme objet d'étude. Suivra ensuite un examen des différents facteurs (culturels, historiques ou structurels) qui ont contribué au développement du support du livre de photographies au Japon. Le positionnement des institutions artistiques vis-à-vis de l'image photographique mérite qu'on s'y attarde, tant ces dernières ont participé, parfois indirectement, au développement de l'imprimé. Ces retours sur les caractéristiques formelles et techniques de ces livres, puis sur les conditions ayant permis leur épanouissement ne peuvent suffire s'ils ne sont assortis d'une étude sur l'économie de ce type de publications. Le terme d'*économie* dépassant bien évidemment, ici, la seule interprétation financière, pour être étendu à un sens plus large, celui d'« organisation des parties d'un ensemble, d'un système ; structure^[53] ». Mieux comprendre les réseaux dans lesquels ces livres s'intègrent est avant tout un bon moyen de saisir quels acteurs, autres que les photographes, veillent à son épanouissement. Ces développements visent à circonscrire ce qu'est le livre de photographies au Japon, au risque d'en esquisser un portrait parfois partiel, mais qui tentera néanmoins de poser les jalons nécessaires à la connaissance de ces ouvrages, notamment dans les rapports entretenus avec les productions occidentales équivalentes.

[51] Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études Photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 101.

[52] Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Contemporary Japanese Photobooks*, loc. cit. : « Photographs flourish on the printed page in Japan like nowhere else. » [ma traduction].

[53] Définition extraite du dictionnaire *Larousse*.

Caractéristiques formelles et graphiques : l'émergence d'un standard

Dans un ouvrage récent traitant des rapports entre photographie et texte au sein du livre de photographies, Danièle Méaux développe une réflexion sur les dispositifs éditoriaux qui y mis en place. Au cours de son argumentation, elle prend comme exemple la production japonaise, qui lui semble à plusieurs égards remarquable :

« Les mises en page adoptées dans certains “livres de photographe” s’alimentent également d’une réflexion sur l’objet que constitue le livre ; l’espace blanc de la page, l’agencement plastique des vues sont utilisés pour faire sens ; dans les années Soixante-dix–Quatre-vingt, l’édition photographique japonaise s’est par exemple montrée particulièrement innovante : bien des ouvrages publiés dans ce contexte proposent des organisations inédites qui induisent un retour de l’attention du lecteur sur la nature même du support (qui devient dès lors davantage qu’un simple support)^[54]. »

Dans ce court passage, l’auteur indique en note de bas de page deux titres d’ouvrages qui lui semble représentatifs de ce qu’elle souhaite démontrer : *Toshi-e* [Vers la ville] (1974) de Takanashi Yutaka et *Hashi no wataru to* [En traversant le pont] (1976) de Shinoyama Kishin. Soit deux livres emblématiques de la production éditoriale japonaise des années 1960-1970, période qu’Iizawa Kôtarô désigne comme l’« âge d’or du livre de photographies japonais^[55] » [*Nihon no shashinshû no ôgon jidai* 日本の写真集の黄金時代]. Martin Parr est lui aussi tout aussi élogieux à propos des livres japonais de ces deux décennies :

« Je pense qu’ils possèdent une force et une intensité que n’ont pas les livres occidentaux. Le standard en Occident dans les années 1960-1970, c’est d’avoir, sur une double page, la page de gauche laissée blanche et une seule image imprimée sur la page de droite, alors qu’à la même période au Japon, on publie les clichés en pleine page, sans marges. On sent que les livres sont publiés avec la volonté d’exploiter les pleines possibilités

[54] Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d’interférences », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 10.

[55] Iizawa Kôtarô, « Kaneko Ryûichi/Aivan Varutanian. *Nihon-shashinshûshi 1956-1986* » [*Les Livres de photographies japonais. 1956-1986* de Kaneko Ryûichi et Ivan Vartanian], in *Kore ga shashin da ! Kuronikaru 2009* [La photographie, c’est ça ! Année 2009], Tôkyô, Atorie Sâdo, 2010, p. 245.

du design et d'épuiser le potentiel du livre. Le Japon était alors de loin le pays le plus novateur de l'époque^[56]. »

Les différents auteurs et commentateurs s'accordent en effet sur le fait que ces deux décennies marquent le véritable point de départ, au Japon, de la prise en compte du livre de photographies comme support de création, avec ses spécificités et ses caractéristiques propres^[57]. Pendant les années 1960-1970, vont s'établir au Japon différents standards liés à la mise en page de la photographie au sein du livre, encore respectés dans la production actuelle de livres de photographies. Les options qui se présentent au photographe, à l'éditeur et au graphiste lors de la conception du livre sont nombreuses. Quel format et quel papier choisir ? Combien de photographies imprimer par page et quelles relations doivent-elles entretenir les unes avec les autres ? Les images sont-elles imprimées seules ou bien sont-elles accompagnées de texte ? Le cas échéant, quelle forme prennent ces textes ? Certaines pages sont-elles laissées blanches ? Y a-t-il des marges autour des clichés ou bien sont-ils imprimés à fond perdu ? Les questionnements sont de fait nombreux et les possibilités quasiment infinies, mais la récurrence de certains choix depuis les années 1950 jusqu'à nos jours a permis progressivement de définir les contours – à grands traits – de ce qu'est le livre de photographies japonais, du moins d'un point de vue strictement formel.

Malgré la publication de certains ouvrages d'importance dans la première moitié du xx^e siècle (parmi lesquels on peut citer *Kamera. Me x Tetsu. Kôsei 1930-1931* de Horino Masao^[58] en 1932, ou encore *Shoka shinkei* de Koishi Kiyoshi^[59] en 1933), le choix d'un cadre temporel restreint pour l'analyse se justifie par l'augmentation – en volume comme en qualité – de la production éditoriale à partir de la période de l'après-guerre. Après l'expérience traumatisante de la Seconde Guerre mondiale, marquée pour les

[56] Itô Toyoko, « Shashinshû de shashinshi sono mono wo shikiri naosu » [Corriger les cloisonnements de l'histoire de la photographie grâce aux livres de photographies], art.cit., p. 33-34 : 「欧米の写真集にはない勢いと迫力があつたと思います。60-70年代の欧米の写真集と言うと、白いページがこう二枚あって、右側のページだけに写真が印刷されているというのが定番だったんですけど、日本では同じ時期にふちなし印刷やマット印刷がされていて迫力があって、デザインの可能性や本の機能を追求したいんだという意欲にも満ちてましてよね。他の国の遙か先を行っていたと思いますよ。」 [ma traduction]. Pour la traduction de l'entretien dans son intégralité, voir annexes, p. 455-464.

[57] L'ouvrage de Kaneko et de Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960-1970*, s'intéresse ainsi exclusivement aux publications des années 1960-1970. Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960-1970*, op. cit.

[58] Horino Masao, *Kamera. Me x Tetsu. Kôsei 1930-1931* [Appareil Photo. Œil x Métal. Composition 1930-1931], Tôkyô, Mokuseisha shoin, 1932.

[59] Koishi Kiyoshi, *Shoka shinkei* [Nervosité de début d'été], Ôsaka, Maruzen kabushikigaisha Ôsaka shiten, 1933. Longtemps introuvable même en bibliothèque, *Shoka Shinkei* a fait l'objet d'une réédition en 2005 par l'éditeur Kokushokan kôkai, qui reprend la reliure en spirale et la couverture métallique de l'original, et qui s'accompagne de commentaires de Iizawa Kôtarô et de Kaneko Ryûichi. De la même manière, *Kamera. Me x Tetsu. Kôsei 1930-1931* de Horino Masao a été republié à l'identique en 2005, toujours par Kokushokan kôkai.

éditeurs par la pénurie de papier, par le contrôle étatique de l'édition et par l'hégémonie incontestable des publications de propagande, un véritable renouveau éditorial s'engage dès les premières années de l'après-guerre. D'un point de vue plus technique, les procédés d'impression évoluent au Japon dans les années 1950 avec l'amplification du recours à l'offset, en parallèle de l'héliogravure^[60]. Tous ces changements bouleversent l'édition photographique au Japon dans la période de l'après-guerre, ce qui n'est pas sans conséquences sur les caractéristiques mêmes des ouvrages publiés. Le livre de photographies sera ici envisagé selon plusieurs entrées interdépendantes, qui permettront d'observer les aspects formels et techniques du livre de photographies au Japon : les choix de formats, la confrontation avec le modèle occidental, les effets de mise en page, l'usage du texte dans ces publications et le rôle du graphiste.

1. Plis et étuis

Avant de préciser les grands principes du livre de photographies au Japon, une mise au point sur le terme même de « livre » s'impose. En effet, de la même manière que l'expression « livre de photographies » prête parfois à confusion tant les réalités qu'elle désigne sont variées, le terme de « livre » peut également être source de malentendus ou de désaccords. Si chacun se représente aisément ce qu'est un livre – on imagine alors un ensemble plus ou moins épais de pages reliées entre elles –, reste à définir, surtout quand on s'attarde sur la question des formats, jusqu'à quel point un objet peut encore être appelé « livre ». Un ouvrage broché sera immédiatement considéré comme un livre mais qu'en est-il de publications plus légères à reliure cousue ou même simplement agrafées ? L'épaisseur joue aussi un rôle dans cette classification : si l'on réduit une publication à son minimum, soit une seule page, est-ce toujours un livre, ou bien plutôt un tract ou une affiche ? De même, comment appréhender ce qui semble périphérique au livre (les emboîtages, coffrets et bandeaux), mais qui accompagne néanmoins certaines éditions luxueuses d'ouvrages et tend à valoriser leur statut d'objets ?

Face à cette diversité matérielle à laquelle il faut faire face, tous les avis ne sont pas unanimes quant à ce qui relève ou non du livre. À partir du moment où l'objet qu'ils ont entre les mains présente des photographies et que celui-ci est réalisé en papier, de nombreux éditeurs, galeristes ou collectionneurs considèrent qu'il s'agit d'un livre. Même certains coffrets renfermant des tirages photographiques ou des planches non reliées,

[60] Jean-Louis Marignier, « La photographie imprimée », in Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, trans photographic press, 2003, p. 34-49.

qui sont donc avant tout des portfolios, se voient appelés « livres de photographies » par des éditeurs. C'est le cas par exemple de *Kawa* [La rivière] (2011) rassemblant des reproductions de clichés de Yamamoto Masao, réunies dans un coffret (fig. 1). Considérer comme livre un objet seulement fait d'un tas de feuilles de papier non reliées s'avère cependant difficilement tenable, car c'est alors se focaliser uniquement sur l'aspect matériel de l'objet livre (le papier et l'encre), en ne tenant plus compte de sa structure, ni de sa fonction qui est de servir de support à la lecture. On invite alors seulement à regarder mais pas à lire réellement, et il n'est plus possible de feuilleter les pages en allant en avant ou en arrière. On passe plutôt d'une page à l'autre sans ordre établi^[61].

Comme le note judicieusement Leszek Brogowski, l'élément qui définit un livre comme tel, ce n'est pas le fait d'être constitué de papier, mais c'est le pli de celui-ci, composante irréductible du livre auquel ce dernier doit son organisation :

« Le rapport entre la planéité de la feuille et le mouvement qui, pour plier ou dé-plier les pages, a besoin de l'espace, est fondamental pour rendre compte du livre en tant que dispositif, car le livre est à la fois la surface de l'impression et le volume de l'objet. [...] Le livre n'est pas exclusivement l'un *ou* l'autre, surface ou volume, il est étonnamment les deux à la fois^[62]. »

Le pli est constitutif du livre dans le sens où il lui donne son épaisseur, les techniques d'impression et de reliure étant entièrement basées sur l'action de plier le papier. Chaque livre est en effet un assemblage de feuillets, joints en différents cahiers, dont l'épaisseur dépend de la taille de la feuille de papier initiale, généralement pliée en 4, 8, 16, 24 ou 32. Cette opération passe pourtant inaperçue : caché par la reliure, ignoré par l'opération de massicotage des pages, l'assemblage des cahiers est le plus souvent dissimulé au regard de ceux qui ne se penchent pas plus en avant sur la structure de l'objet qu'ils tiennent entre les mains. Aussi discrète soit-elle, cette technique n'en constitue pas moins le principe essentiel de l'élaboration du livre^[63]. Dans le cadre de cette étude, ne seront donc considérées comme livres que les publications, même légères, qui comportent au moins un pli.

Une seule exception sera faite, afin de prendre en compte les spécificités de l'histoire littéraire et éditoriale japonaise, en intégrant un support oriental qui ne

[61] Le terme de « lecture » ne se restreint pas uniquement au texte et au langage écrit, mais peut être appliqué plus généralement à l'« action de lire, de déchiffrer toute espèce de notation, de prendre connaissance d'un texte » (définition dictionnaire Larousse) et s'étend donc aussi à la compréhension d'un plan, d'un code, ou encore d'une suite d'images.

[62] Leszek Brogowski, « Plis, pages et pliage : "dans l'écartement levé par le doigt" », in *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 214.

[63] La popularité récente de la technique de la reliure dite à dos carré collé, qui ne tient plus compte de la structure en cahiers, vient quelque peu nuancer ce propos.

comporte pourtant pas de plis mais que l'on peut ranger parmi les livres : le rouleau, appelé en japonais *makimono* [littéralement « objet qu'on enroule »]. Celui-ci est constitué d'une longue bande de papier (en réalité, de plusieurs feuilles de papier collées les unes à la suite des autres), et même sans plis, il parvient à matérialiser une suite d'images et de textes selon une organisation fixe, autorisant des retours en arrière exactement comme le permet le dispositif du livre imprimé. Au Japon, le rouleau a été utilisé pendant le Moyen Âge, contenait poèmes et peintures, pour n'être actuellement plus guère utilisé que pour la calligraphie^[64]. Bien que le rouleau soit d'un maniement quelque peu inconmode pour la lecture, certains photographes japonais se sont récemment réappropriés cette forme, comme par exemple Yamamoto Masao avec son ouvrage *Nakazora* [Entre le ciel et la terre] (2001), ou encore Kawauchi Rinko et les neuf versions différentes d'*Approaching Whiteness* (2013).

Circonscrire un ensemble d'objets aussi hétérogènes – rassemblés ici dans la catégorie de « livres de photographies japonais » – oblige à certains raccourcis, puisque même en restant général, il sera toujours possible, dans la masse de la production éditoriale, de trouver des publications qui présenteront des caractéristiques différentes de celles mises en avant. Loin d'avoir la prétention d'être exhaustif et de donner une description figée et définitive, l'intention recherchée est plutôt de mentionner les grandes composantes du livre de photographies tel qu'élaboré depuis les années 1960, qui ont contribué justement à établir cette catégorie de « livres de photographies japonais ».

Les photographes japonais ont généralement porté une attention accrue à l'aspect matériel des ouvrages qu'ils publiaient, notamment par le biais des étuis ou boîtiers destinés à les protéger. Dès les années 1950-1960, les livres de photographies japonais sont souvent enveloppés dans une pochette (en calque, en papier de soie ou en tissu), et rangés dans des coffrets en carton épais. C'est le cas, parmi tant d'autres, de *Seto naikai* [Mer intérieure] (1962) de Midorikawa Yôichi, de *Chizu* [La carte] (1965) de Kawada Kikuji, ou encore de *Hiroshima-Nagasaki Document 1961* par Domon Ken et Tômatsu Shômei, qui tous trois sont protégés par un coffret illustré en carton (fig. 2 et 3). Les ouvrages sont aussi presque systématiquement entourés d'un bandeau de papier – l'*obi* 帯 – sur lequel est imprimé un texte rédigé par l'éditeur ou commandé à un auteur, pratique inspirée de l'édition littéraire (fig. 4). Les livres sous forme de rouleaux tels que *Nakazora* de Yamamoto et *Approaching Whiteness* de Kawauchi sont quant à eux rangés

[64] Philippe Pons, « Livres », in Augustin Berque (dir.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994, p. 299. Le rouleau, de papyrus, existait aussi dans l'Antiquité en Occident — sous le nom de *volumen* —, avant d'être progressivement remplacé par le *codex* en parchemin, d'une manipulation plus aisée.

dans un coffret de bois clair qui reçoit le livre une fois enroulé, conformément à l'usage traditionnel de ce type de support. Ceci renforce l'aspect fragile de ces publications, qu'il faut d'abord extraire de leur écrin avant de les consulter. Cette attention portée aux éléments entourant le livre tire son origine de l'art de l'emballage et des textiles, comme le *furoshiki*, cette pièce de tissu destinée à protéger diverses boîtes ou cadeaux. La tradition de l'emballage trouve d'ailleurs un prolongement contemporain dans le packaging actuel, dont les designers et graphistes japonais se sont fait les spécialistes.

L'attention portée à l'aspect matériel du livre n'est pas sans conséquence sur l'expérience de lecture, puisque ces boîtes et étuis ajoutent une étape supplémentaire, celle de sortir le livre de son coffret avant de pouvoir être consulté. Elle ne laisse pas non plus indifférent certains lecteurs. Le collectionneur Manfred Heiting précise ainsi, à propos des livres de photographies en sa possession, que « le livre japonais est un vrai objet en soi, avec une boîte, une pochette, des rubans, puis des pages à déplier dans tous les sens^[65] », avant de s'extasier sur leur beauté, tout en affirmant que ces éléments accessoires au livre renforcent sa fascination pour les publications japonaises. Les livres des années 1960-1970 devenus mythiques sont d'ailleurs souvent des ouvrages destinés à une clientèle aisée, prête à investir dans un ouvrage luxueusement conçu. À titre d'exemples, *Chizu* de Kawada Kikuji était vendu 2 000 yens, tandis que *Nippon* [Japon] (1967) de Tômatsu Shômei était vendu 2 700 yens. Ces montants, qui peuvent sembler relatifs, sont à mettre en rapport avec celui d'un des bestsellers de ces mêmes années, *Chikuhô no kodomo tachi* [Les enfants de Chikuhô] (1960) de Domon Ken, vendu en librairie pour seulement 100 yens, soit vingt fois moins que d'autres livres de photographies à l'emballage et au papier plus élaborés. Tous les livres de photographies japonais des années 1960-1970 n'étaient pas protégés par des emboîtages cartonnés, mais le fait que la plupart des livres devenus célèbres depuis le soit a grandement contribué à établir l'idée que les livres de photographies japonais étaient luxueusement conçus^[66].

[65] Coralie Garandeau, « Le livre de photographies japonais », *Vu mag*, n° 2 : « Japon », novembre 2008, p. 49.

[66] Martin Parr et Gerry Badger ont, avec le chapitre sur le livre japonais inclus dans le premier volume de leur histoire du livre de photographies, largement participé à renforcer cette opinion. Gerry Badger, Martin Parr, « De la provocation à la réflexion : le livre de photographies japonais depuis la Seconde Guerre mondiale », chapitre 9, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 1, op. cit., p. 269 : « Les livres de photographies japonais, en général d'aspect populaire, sont relativement peu onéreux. Il existe cependant une forte tradition d'ouvrages superbes faisant appel aux matières les plus raffinées et à une impression de grande qualité. Quel que soit le prix, l'attention apportée au détail est primordiale. Un livre de photographies japonais est censé posséder une certaine qualité et rigueur de conception, équilibre adéquat entre le graphisme et les impératifs de production — même si, imprimé sur du papier journal ou du papier hygiénique, il appartient au domaine du "jetable" ».

Depuis, les pratiques ont évolué. Les coffrets en carton et les protections en papier calque se font de plus en plus rares et seule perdure la conception d'*obi*, les bandeaux de papier qui servent d'appel sur les tables des libraires. Certains éditeurs persistent néanmoins à produire des ouvrages plus coûteux (en terme de matériaux, mais aussi car ils sont produits en quantités volontairement réduites), entretenant par là même l'image d'un livre de photographies japonais raffiné et précieux. Ainsi, quand la galerie Zen Photo Salon réédite en 2013 *Flash Up. Street Photo Random Tokyo 1975-1979* de Kurata Seiji, initialement publié en 1980 par *Byakuya shobô*, elle renonce à la couverture souple d'origine, pour la remplacer par une luxueuse couverture rigide et recouverte de tissu noir, tout en ajoutant des pages de garde dorées et un emboîtement cartonné épais. Tous ces éléments annexes au livre, qui relèvent de l'emballage haut de gamme, augmentent certes le plaisir esthétique, mais détournent en partie l'attention des photographies publiées. Le même état de fait se rencontre dans le domaine du livre d'artiste :

« Le soin esthétique, le travail artisanal manuel, des manières exquises pour produire un livre, un raffinement de sa forme (découpages particuliers, pliages inhabituels, couverture sculptée, etc.), tout cela peut apporter au livre un plus : une complexité structurelle ou une élégance visuelle, le plaisir du voir et du toucher. Mais ce *plus* peut facilement s'avérer être un *moins* et, dans le pire des cas, nuire à la fonction même du livre, voire l'annuler, lorsque le livre devient une forme à apprécier et non plus un objet d'usage, objet de première nécessité intellectuelle de tous les jours, porteur des connaissances et indispensable à la culture^[67]. »

Les livres trop richement conçus ne sont pas sans poser question quant au statut de ces ouvrages. Ainsi, le célèbre livre *Sumo* de Helmut Newton publié par Taschen en 1999, de grandes dimensions (464 pages, 70 x 50 cm), pesait près de 35 kg et nécessitait pour être consulté l'emploi d'un support, le livre étant vendu avec un pupitre conçu par Philippe Starck. Cet ouvrage, en plus d'un prix exorbitant de 6 000 £ (soit environ 7 500 euros), était par conséquent difficile, voire impossible, à manipuler aisément^[68]. *Sumo* est un objet à poser et dont la présence suffit à le faire exister comme œuvre ou objet de luxe, mais absolument pas un livre à consulter, dont on feuillette les pages pour en appréhender le contenu. Les éditions Taschen se sont fait une spécialité de ce type d'ouvrages – en marge de la production de livres bon marché au contenu lié à l'art, à l'architecture et au design –, de grand format et à l'emballage sophistiqué, avec notamment la publication en 2001 d'*ARAKI* d'Araki Nobuyoshi (636 pages, 50 x 34,5 cm), *Bondage* toujours d'Araki

[67] Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 79.

[68] Eleanor Morgan, « Are Luxury Photography Books Recession-Proof ? », *The Guardian*, 17 août 2007 [en ligne] : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/aug/17/photography-books-limited-edition> (consulté le 15 avril 2014).

en 2012 (600 pages, 29 x 33 cm) dans un coffret en bois, *Genesis* de Sebastião Salgado en 2013 (704 pages, 70 x 46,8 cm, vendu avec un pupitre réalisé par Andô Tadao) ou encore *Annie Leibowitz* en 2014 (476 pages, 69 x 50 cm, avec un pupitre conçu par le designer australien Marc Newson). Malgré des tirages de 10 000 exemplaires, tous ces ouvrages sont commercialisés à des prix compris entre 750 et 3 000 euros.

Le soin porté par Taschen aux finitions et à l'emboîtement, le fait de s'adresser à des designers célèbres pour la confection des à-côtés du livre (boîte ou pupitre), les dimensions conséquentes des ouvrages, tout ceci n'est pas sans faire écho aux productions des éditions françaises Toluca. Celles-ci donnent à leurs réalisations le nom de « livres illustrés », alors qu'il s'agit en fait de recueils de tirages photographiques. Pour chaque coffret qu'ils conçoivent, ils réunissent un photographe, un écrivain, un graphiste et un designer en charge de la boîte. Huit portfolios de photographes japonais ont actuellement été publiés^[69]. Parmi ceux-ci, *Structure Pulsion* (2009) rassemble sept tirages de Homma Takashi et un texte de l'écrivain Patrick Bouvet, le tout mis en page par Olivier Andreotti, dans un coffret réalisé par le studio Nendo (fig. 5). Comme pour les ouvrages luxueux des éditions Taschen, ces coffrets, dont l'emboîtement est réalisé par des designers de renom (Konstantin Grcic, Jasper Morrison, Martin Szekely), « franchissent une étape supplémentaire dans l'histoire de la bibliophilie^[70] ». Au même titre que les livres de bibliophilie – les « livres de dialogue^[71] » comme les appelle Yves Peyré –, ces productions n'ont de commun avec le livre de photographies que la forme. En effet, ces « livres » précieux sont protégés dans divers coffrets, jaquettes ou emboîtages cartonnés et témoignent d'un certain fétichisme pour l'objet livre. Ils sont destinés à être rangés, conservés, mais finalement pas à être touchés et encore moins à être lus. En cela, ils constituent généralement un substitut abordable pour les collectionneurs n'ayant pas les moyens d'acheter des tirages de grandes dimensions en galerie^[72].

[69] Moriyama Daidô, *Solitude de l'œil* (2006) ; Takanashi Yutaka, *No One* (2007) ; Araki Nobuyoshi, *Tin Ashes* (2008) ; Homma Takashi, *Structure Pulsion* (2009) ; Yutaka Takanashi, *Bars, Tokyo, Golden Gai Street* (2010) ; Shinoyama Kishin, *Celeb Candidates* (2010) ; Moriyama Daidô, *Tokyo* (2011) ; Moriyama Daidô, *Color* (2013).

[70] Constance Rubini, « Toluca », in Osvaldo Sanchez, *Toluca éditions. 2003-2009. 16 Títulos* (cat. expo.), Mexico, Museo de Arte moderno, 2009, p. 137.

[71] Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

[72] Suzuki Yoshio, rédacteur adjoint de la revue *Brutus* et collectionneur, voit dans les ouvrages publiés avec un tirage original la possibilité d'acheter des œuvres à moindre coût. Il a ainsi fait l'acquisition de deux exemplaires de *New Waves* de Homma Takashi publié par la galerie Parco (2007) pour les deux tirages qui étaient vendus avec. Voir : Takazawa Kenji, « Katte mite wakaruru shashin no tanoshimi » [Si vous achetez des tirages, vous comprendrez le plaisir de la photographie], entretien avec Suzuki Yoshio, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 128-129.

2. La photographie sur la page

Cette confusion entre livre de photographies, livre de bibliophilie et portfolio de tirages est entretenue par l'emploi parfois indifférencié du terme « album », dont les significations sont plurielles. En effet, il désigne autant un « recueil imprimé de grand format comprenant des illustrations » – ce qui s'apparente au livre de photographies^[73] – qu'un « cahier destiné à recevoir des vers, des dessins, des collections de photographies, de timbres, des cartes postales, etc. », ce qui implique donc la présence d'originaux, c'est-à-dire de tirages et non de reproductions. Ce flou sémantique entoure les différentes livraisons de *The Pencil of Nature*, fascicules de William Henry Fox Talbot parus entre 1844 et 1846. Bien qu'ils soient souvent considérés comme les premiers livres de photographies, ce sont en fait des épreuves originales, contrecollées sur un support contenant par ailleurs du texte imprimé^[74]. Plutôt que de livre de photographies ou d'album, on préférera parler de « livre photographique », soit un support qui est effectivement un livre, mais dans lequel la photographie, présente sous forme de tirages, est séparée matériellement de la page imprimée.

C'est aussi le cas d'autres publications qui ont fait date dans l'histoire de la photographie, que ce soit *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) de Maxime Du Camp ou encore celles de Louis-Désiré Blanquart-Évrard, qui tente avec ses livres photographiques d'appliquer aux tirages photographiques le rythme de production de l'imprimerie^[75]. Ce mode de production du livre photographique, qui traite séparément l'image du texte, est courant au Japon à la fin du XIX^e siècle et perdure dans les premières années du siècle suivant. Les publications japonaises les plus célèbres de l'époque sont sans conteste celles d'Ogawa Kazuma, telles que *Hyōhon shashinchō* [Spécimen d'album photographique] en 1896 ou *Shinkoku Peking kōjō shashinchō* [Album photographique de la Cité impériale à Pékin], publié en 1906. Comme les images sont traitées à part du texte et que les photographies sont des tirages originaux, la production reste artisanale et demande du temps. Même dans le cas de photogravures comme pour *Pari to Sēnu* [Paris et la Seine]^[76] (1922) de Fukuhara Shinzō, les images sont encore réalisées à part puis contrecollées dans

[73] Dans un article général sur la photographie japonaise d'après-guerre, les livres publiés par Araki sont ainsi appelés des « albums ». Minato Chihiro, « Le Japon et la photographie. À la rencontre de l'autre », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 692.

[74] Voir : François Brunet, « Photography and the Book », in *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 34-62.

[75] Pierre-Lin Renié, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 18-33.

[76] Fukuhara Shinzō, *Pari to Sēnu* [Paris et la Seine], Tôkyô, Shashin geijutsu-sha, 1922.

un espace prévu à cet effet sur la page. Par ces différences de traitement de la surface de la page, le livre photographique diffère du livre de photographies, de la même manière que l'incunable n'est encore qu'une version artisanale du livre moderne tel qu'il a été rendu possible par les progrès de l'imprimerie. Cependant, bien que les images soient collées à la main sur les pages, le livre photographique se distingue radicalement du modèle du portefeuille de gravures. En effet, l'une des avancées notables sur le portfolio est la prise en compte, dans le cas du livre photographique, de la reliure, qui réunit les pages. La reliure crée une cohérence dans le séquençage des pages, en indiquant l'ordre dans lequel les pages sont données à lire^[77]. Dès lors, ces ouvrages illustrés prennent en compte la dimension narrative des images, non plus à appréhender seules mais dans une suite pensée à l'avance. La construction de séquences d'images que le lecteur ne peut modifier a été une évolution importante pour la définition du « livre de photographies » comme médium, au même titre que les recherches des pionniers des procédés photomécaniques (photolithographie, phototypie, héliogravure, etc.), qui ont rendu possible la production massive de livres de photographies^[78].

Pour des raisons techniques (il est alors plus facile de traiter séparément textes et photographies) ainsi qu'en raison de la résistance des typographes vis-à-vis de l'image, la solution qui consiste à rejeter les photographies à la fin ou de les publier dans un livret à part, dans tous les cas de ne pas aborder conjointement éléments visuels et textuels lors de la mise en page est de loin la plus fréquente dans les premières années du XX^e siècle^[79]. Mais cette situation évolue progressivement. Au Japon, d'abord par l'intermédiaire de la presse illustrée, les nouvelles mises en pages européennes d'avant-garde influencent les formes éditoriales japonaises. À partir de 1923, la revue *Asahigraf* [*Asahigurafu*] travaille ainsi à une meilleure synthèse des éléments textuels et iconographiques sur la surface de la double page^[80] (fig. 6 et 7). Avec quelques années de décalage seulement, les modèles graphiques et photographiques des revues allemandes et russes des années 1920-1930 sont

[77] Certaines publications sous forme de recueils de planches individuelles ont été assimilées à des livres dans l'histoire de la photographie. C'est le cas par exemple de *Métal* (1927) de Germaine Krull, qui rassemble dans un coffret cartonné soixante-quatre vues de machines, de grues métalliques et de la Tour Eiffel, faites pour être regardées l'une après l'autre, qui font sens dans leur ensemble mais pas nécessairement dans un ordre précis.

[78] Martin Gasser, « 1900-1938. De l'album au livre de photographie », in Peter Pfrunder (dir.), *Les Livres de photographie suisses*, op. cit., p. 580.

[79] Daniel Renoult, « La mise en page », in Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », Paris, Bayard ; Cercle de la librairie, 1991, p. 403.

[80] Kaneko Ryûichi, « *Asahigurafu* ni miru gurafu kôsei no henyô to sono imi » [Les modifications de mise en pages des journaux illustrés et leur signification, à travers l'exemple d'*Asahigraf*], in Mori Hitoshi (dir.), *Shikaku no shôwa* [Le regard pendant l'ère Shôwa], Matsudo, Matsudo-shi kyôiku iinkai, 1999, p. 88-99.

assimilés au Japon^[81]. Encouragés par les progrès techniques liés aux perfectionnements des presses rotatives, les artistes et graphistes japonais reprennent certains codes formels développés par Alexander Rodtchenko et El Lissitzky en Russie, Jan Tschichold, Franz Roh et László Moholy-Nagy en Allemagne, tels que l'utilisation de signes graphiques simples comme la flèche, ou encore l'emploi de reliure moins traditionnelles, comme la reliure à spirale métallique. Ainsi, *Kamera x Me x Tetsu x Kôsei 1930-1931* (1932) de Horino Masao regroupe des images de ponts métalliques, de locomotives électriques et de citernes de gaz, le tout mis en page selon un principe dynamique où les images sont sans cesse placées à des endroits différents sur une page laissée blanche, reprenant des effets de mises en page qu'il avait déjà expérimentés dans des doubles pages de revues^[82] (fig. 8). Une même variation dans le choix des emplacements des images est à l'œuvre dans les deux livres mythiques de cette période que sont *Shoka shinkei* (1933) de Koishi Kiyoshi et *Mesemu-zoku* (1940) de Shimozato Yoshio, reliés chacun à l'aide d'une spirale métallique résolument moderne dans les années 1930-1940. L'influence des avant-gardes européennes sur la publication reste forte au Japon jusque pendant la Seconde Guerre mondiale, en témoigne les couvertures et les mises en page des publications de propagande telles que *Nippon* (1934-1944) ou *Shashin shûbô* [Hebdomadaire d'information par la photographie] (1939-1945).

Au sortir de la guerre, le modèle suivi n'est plus européen mais américain. Le centre artistique se déplace de l'Europe vers les États-Unis où les photographes bénéficieront de l'intérêt des institutions artistiques locales, en premier lieu du MoMA. Ce soutien est directement contemporain de progrès techniques liés à la reproduction de l'image photographique, en premier lieu le perfectionnement de la technique de l'impression offset, mise au point au début du xx^e siècle aux États-Unis et en Allemagne puis importée en France en 1914 mais véritablement développée seulement après la Seconde Guerre mondiale^[83]. Ces perfectionnements rendent possible la reproduction précise des images,

[81] Les idées européennes circulent dans la presse spécialisée japonaise, notamment sous forme de comptes rendus de lecture. Voir par exemple : Itagaki Takao, « Shashin geijutsu no shôrai ni tsuite » [Sur l'avenir de l'art photographique], *Kôga*, vol. 2, n° 6, 1933, p. 105-110. Moholy-Nagy a aussi envoyé des photogrammes et une lettre à la rédaction de la revue *Fototaimusu*, qui les a reproduits dans son numéro de février 1933. Voir : Mizusawa Tsutomu, « Hikari wo taguru te. Mohoi Naji to Nihon no deai. Saishoki no jirei kara » [La main qui atteint la lumière. L'exemple des premières rencontres de Moholy-Nagy avec le Japon], in Iguchi Toshino (dir.), *Shikaku no jikkenshitsu. Mohoi Naji. In môshon* [Le laboratoire du regard. Moholy-Nagy. In Motion] (cat. expo.), Tôkyô, Kokusho, 2011, p. 228.

[82] Voir son portfolio « Dai-Tôkyô no seikaku » [Caractère du grand Tôkyô], publié dans *Chûôkôron*, octobre 1931, qui reprend très clairement les principes graphiques de certaines pages de *Peinture, Photographie, Film* (1925) de Moholy-Nagy.

[83] L'offset, technique d'impression indirecte sur rotatives, produit des contrastes moins affirmés que l'héliogravure. Son utilisation ne remplace pas brutalement l'héliogravure au Japon,

qu'on cherche alors à bien mettre en valeur, ce qui modifie les mises en page. Tournant le dos aux recherches européennes sur le mélange entre texte et image, les publications américaines d'après-guerre vont plutôt chercher à délimiter clairement les espaces de l'un et de l'autre. Les mises en page dynamiques et saturées laisseront place à des pages plus épurées, plus conservatrices, mais valorisantes pour l'image. Le texte se résume quant à lui à de courtes légendes, complétées le plus souvent par un texte d'introduction séparé du contenu illustratif du livre. C'est ce type de mise en page que va privilégier Aperture Books à New York, qui publiera les monographies des grands photographes américains des années 1960 à 1980. Chez Aperture autant que dans les publications du MoMA liées à la photographie, le même principe de mise en page est de rigueur : celui de la différenciation nette entre pages de gauche et pages de droite. Dans ces ouvrages, toutes les pages ne se valent pas : la page de droite est appelée la « belle page » alors que la page de gauche est laissée blanche afin de mieux mettre en valeur ce qui lui fait face. De plus, amplifiant encore cet effet, de larges marges blanches sont ménagées pour encadrer les images, laissant de la place pour les légendes^[84].

Ce système américain de mise en page est importé quelques années plus tard au Japon par l'intermédiaire de Yamagishi Shôji. Dans les années 1970, ce dernier intervient par deux fois dans la mise en place d'expositions aux États-Unis sur la photographie japonaise. Invité par John Szarkowski, alors responsable du département photographie du MoMA, il organise les expositions *New Japanese Photography* en 1974 au MoMA^[85] et *Japan, a Self-Portrait* à l'International Center of Photography de New York en 1979^[86]. Yamagishi est surtout le rédacteur en chef de l'influente revue de photographie *Kamera mainichi*, et les mises en page des publications du MoMA ne le laisseront pas indifférent. Progressivement, il impose dans sa revue la présence de marges blanches autour des photographies. Moriyama, qui a beaucoup travaillé avec Yamagishi pour la conception d'ouvrages ou de portfolios dans *Kamera mainichi*, avance ainsi que « lorsqu'il [Yamagishi] a commencé à échanger avec Szarkowski, la mise en pages de *Camera*

où certains ouvrages aux noirs profonds sont encore imprimés avec cette technique dans les années 1960-1970. Sur l'offset, voir : Jean-Louis Marignier, « La photographie imprimée », art. cit., p. 45.

[84] Les règles liées aux marges et à leur proportion sur la page ont fait l'objet d'une théorisation chez les imprimeurs et les graphistes, bien avant le développement de la photographie imprimée, afin de ménager un équilibre entre les images gravées et les blocs de texte. Voir : Daniel Renoult, « La mise en page », art. cit., p. 402 : « La règle la plus couramment pratiquée par les imprimeurs — le "canon des ateliers" — est de considérer comme normale une justification occupant les deux tiers de la surface du papier pour un imprimé courant, les trois quarts pour un imprimé de luxe. Le calcul des blancs se fait alors dans l'ordre suivant : petit fond (quatre dixièmes de blancs), tête (cinq dixièmes de blancs), pied (sept dixièmes de blancs). »

[85] Exposition *New Japanese Photography*, New York, MoMA, 27 mars — 19 mai 1974.

[86] Exposition *Japan, a Self-Portrait*, New York, International Center of Photography, 27 avril — 3 juin 1979.

Mainichi s'est transformée, influençant d'autres magazines, et ce style de mise en pages l'a emporté^[87]. »

On note alors dans les années 1970 deux tendances dans les mises en page au Japon. La première est celle influencée par les publications américaines – du MoMA ou d'Aperture^[88] –, privilégiant les larges bandes blanches qui entourent les images et imitent le cadre des photographies exposées sur les cimaises blanches du musée. C'est ce type de mise en page qui est défendu par Yamagishi et qu'on retrouve dans *Kamera mainichi* (fig. 9 et 10). On la retrouve également dans les ouvrages qui constituent les dix volumes de la collection « *Eizô no gendai* » [Images d'aujourd'hui] aux éditions Chûôkôronsha, collection dirigée par Yamagishi qui a fait date dans l'histoire de la photographie japonaise. Ou encore dans certaines publications telles que *Zokushin* [Dieux des gens ordinaires] (1976) de Tsuchida Hiromi ou *Karasu* [Les corbeaux] (1986) de Fukase Masahisa (fig. 11). La seconde tendance est celle affirmée par l'autre revue influente de photographie, *Asahi kamera*, qui reproduit chaque image en format pleine page, sans aucune marge blanche, ni aucune page laissée vierge. Même dans le cas où les images sont publiées en petit format, on y privilégie les mises en page sur lesquelles les clichés se superposent, à la manière d'un pêle-mêle. C'est par exemple le cas pour le portfolio de Moriyama Daidô intitulé « *Shigai chizu* » [Plan urbain], publié en août 1973^[89] (fig. 12). Cette forme de mise en page contenant le moins de blanc possible reprend un modèle popularisé à la fin des années 1950 par le photographe William Klein, importé au Japon par le biais de son livre *New York*.

3. Influence durable de William Klein

L'un des livres de photographies les plus influents du xx^e siècle est assurément le *New York* de William Klein (dont le titre complet est *Life is Good and Good For You in New York : Trance Witness Revels*), paru en 1956, qui a fasciné les photographes du monde entier et notamment les auteurs japonais (fig. 13). D'origine américaine, William Klein

[87] Kaneko Ryûichi, « Photographie et impression », entretien avec Moriyama Daidô, in Kaneko Ryûichi, Vartanian Ivan, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, op. cit., p. 29.

[88] Les principes de mises en page d'Aperture ont peu évolué depuis et l'image que la maison d'éditions renvoie est toujours sensiblement la même. Ainsi, quand Homma relate son expérience avec Aperture pour la publication de son livre *TOKYO* en 2008, il explique qu'il imaginait dans un premier temps publier un livre très classique, avec des pages blanches et une épaisse couverture cartonnée. Takazawa Kenji, « Honma Takashi shashinshû TOKYO » [Le livre *TOKYO* par Homma Takashi], entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 169. Pour la traduction de l'entretien dans son intégralité, voir annexes, p. 489-494.

[89] Moriyama Daidô, « *Shigai chizu* » [Plan urbain], *Asahi kamera*, août 1973, p. 202-211.

réside en France à partir de 1948, où il étudie la peinture auprès de Fernand Léger, avant de s'intéresser à la photographie. Invité à New York en 1954 par Alexander Liberman, alors directeur artistique du magazine *Vogue*, il y réalise les clichés qui forment le contenu de *New York*, publié non pas aux États-Unis mais en France. En effet, c'est le réalisateur Chris Marker, en poste aux éditions du Seuil comme éditeur, qui fait de *New York* le premier volume de la collection « Album Petite Planète », avant sa parution la même année en Italie (par Feltrinelli Editore) et en Grande-Bretagne (par *Photography Magazine*). Pour cette publication, Klein photographie la ville de New York et ses habitants, dans une expression perpétuelle de mouvement, multipliant les effets de flou, de bougé et de décadre. On parle des photographies du livre comme d'images dont « le traitement est brut, cru et gestuel », très spontané, comme si William Klein « ne regard[ait] dans le viseur qu'une fois sur deux^[90] ». Même si les images sont fortes individuellement, l'impact du livre est avant tout le fait d'une mise en page dynamique, faisant alterner les formats, jouant sur les répétitions, le rythme créé par les rares pages laissées blanches et les variations constantes entre images en pleine page et images bordées de marges noires ou blanches. Afin de ne pas interrompre la découverte des photographies par le lecteur, les légendes des images sont regroupées dans un petit livret à part, contenant également un plan de Manhattan. Pour se rendre compte de l'importance de l'effet produit par la mise en page dans ce livre, il suffit de comparer les photographies publiées dans *New York* avec les mêmes images, reproduites dans l'anthologie *William Klein. Photographs. An Aperture Monograph* (1981)^[91]. Les images y sont publiées seules sur chaque page, avec de larges marges blanches qui forment des bandeaux autour des clichés, donnant l'impression de regarder un tirage accroché au mur, et qui a pour conséquence principale d'individualiser les images tout en brisant le fil narratif^[92]. Avec *New York*, William Klein rompt avec les mises en page traditionnelles de la photographie^[93], pour un rendu plus

[90] Gerry Badger, Martin Parr, « L'instant non décisif : Le livre de photographies et le *stream of consciousness* », chapitre 8, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 1, *op. cit.*, p. 233.

[91] William Klein, *William Klein. Photographs. An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1981.

[92] Kaneko Ryûichi, « "Shashinshû" no keitai ni tsuite. I » [Le livre de photographies comme forme. Partie I], *FROG*, vol. 3, n° 9, septembre 1991, p. 3 ; Kaneko Ryûichi, « "Shashinshû" no keitai ni tsuite. II », *FROG*, vol. 3, n° 10, octobre 1991, p. 5.

[93] Pendant toute la première moitié du ^{xx}e siècle, la mise en page des livres a fait l'objet d'une théorisation précise, qui en fixe chaque élément, des rapports du titre au texte courant, jusqu'aux proportions du blanc sur la surface de la page. Maximilien Vox déclare ainsi : « Dans le double cadre de ses marges pures, le livre ouvert dessine deux rectangles gris (noir, blanc) qui s'opposent et se balancent selon un équilibre si juste qu'il semble facile et spontané. Cela n'a l'air de rien de mettre un paquet de texte au milieu d'un morceau de papier — mais déplacez seulement ces rectangles de quatre millimètres, de trois cicéros et demi, comme nous le dirions, dans le sens qu'il vous plaira : le charme est rompu, l'harmonie s'évanouit, et je ne sais quoi chavire qui ne surnagera plus : morne misère d'une page manquée. Ce je-ne-sais-quoi, c'est une juste mise en page. » Maximilien Vox, « Le livre contemporain. Justification et format », *Arts et métiers graphiques*, n° 1, juillet 1927, p. 37-44, cité à partir de Daniel Renoult, « La mise en page », *art. cit.*, p. 401.

instinctif, témoignant du tumulte et de l'aspect trépidant de la grande ville américaine, afin de « donner l'impression du chaos et du désordre qu'on ressent *en marchant dans cette ville*^[94] ». William Klein n'est certes pas le premier à s'éloigner des codes classiques de mise en page, cependant l'ouvrage de Klein circule beaucoup et l'influence de *New York* sur les photographes japonais sera considérable.

Si les photographes sont les premiers touchés par les images de Klein, les graphistes sont tout aussi impressionnés par la qualité de l'ouvrage et par son audace graphique. Yokoo Tadanori rapporte ainsi l'impact du livre sur les designers graphiques du Nippon Design Center qui le découvrent en 1960, autant du point de vue de la mise en page que de la couverture^[95]. Mais l'influence de Klein est renforcée avec la publication de trois autres ouvrages venant s'ajouter à *New York*, que sont *Rome* (1959), *Moscou* (1964) et *Tôkyo* (1964). Pour ce dernier livre, Klein s'est rendu spécialement au Japon du 5 mai au 28 juin 1961. Il aurait alors photographié quelques mille films pendant son séjour^[96]. Surtout, lors de son séjour, il fréquente les photographes du groupe Vivo (Tômatu Shômei, Narahara Ikkô, Hosoe Eikô), puisqu'il utilise une pièce du bâtiment qu'ils occupent dans le quartier de Kôjimachi à Tôkyô comme chambre noire. De la même manière que *New York*, le livre *Tôkyo* est divisé en plusieurs parties (1 : « cérémonie » [*gishiki* 儀式] ; 2 : « album » [*arubamu* アルバム] ; 3 : « ikebana » 生花). Il s'ouvre sur une séquence montrant les danseurs d'avant-garde Hijikata Tatsumi et Ôno Kazuo qui performant une adaptation du roman *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet, puis se poursuit avec des clichés de la ville, des quartiers chics de Ginza aux quartiers plus populaires de la vieille ville^[97]. D'une page à l'autre, on retrouve la même énergie que dans *New York*, Klein saisissant une métropole fourmillante et à l'activité incessante, reproduisant les effets de mise en page qui ont fait sa renommée : alternance des formats d'images, rythme donné par les rares pages blanches, succession de photographies en pleine page ou encadrées de marges aux dimensions variables. Le tout est placé sous une couverture visuellement aussi forte que celle de *New York* avec, à l'avant, l'imposant caractère *bigashi* 東 en rouge sur fond noir, à l'arrière le caractère *miyako* 京, les deux formant le mot « Tôkyô »

[94] Denis Roche, « Entretien avec William Klein », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6, « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 54.

[95] L'idée expérimentée par la couverture est reprise pour la couverture de la revue italienne de design et d'architecture *Domus* (n° 327, février 1957), à savoir le même mot (dans un cas « Domus », dans l'autre « New York ») photographié plusieurs fois en surimpression avec des filtres colorés devant la lentille. David Campy, « Klein on Klein », *Foam magazine*, n° 37, 2013, p. 106. Voir également : Suzuki Gyô, « Shashinshû New York ni miru WK no editoriaru waku » [Le travail éditorial dans le livre *New York* de William Klein], *Studio Voice*, n° 285, septembre 1999, p. 52-53.

[96] Kaneko Ryûichi, « Shashinshi-ka Kaneko Ryûichi ga erabu "Meisaku no yomikata". TOKYO, Wiriamu Kurain » [Lecture d'un chef d'œuvre choisi par Kaneko Ryûichi, historien de la photographie : *Tôkyo* de William Klein], *Fotokon*, n° 414, juin 2008, p. 259.

[97] David Campy, « William Klein : *Tôkyo* », *Photoworks*, n° 13, automne-hiver 2009, p. 14-17.

東京 (fig. 14). Quand le livre est publié en 1964 par les éditions Zôkeisha – avant la publication de versions anglaise, française et italienne –, l’empreinte laissée par *New York* est tellement forte que les imprimeurs japonais, marqués par ce premier ouvrage de référence, n’ont pas tenu compte des effets de nuances de gris que Klein expérimentait alors sur ses tirages, pour à l’inverse produire de puissants effets de contraste entre noir et blanc, déjà à l’œuvre dans ses précédents clichés. Comme le souligne Mark Holborn, à cette période au Japon, « à tous les niveaux, le langage de Klein était à la fois absorbé et imité^[98]. »

Mais les imprimeurs du livre *Tokyo* sont loin d’être les seuls à avoir été saisis par l’œuvre de Klein et son ouvrage *New York*. Les jeunes artistes que l’on nomme désormais le « groupe Provoke » (les photographes Takanashi Yutaka et Nakahira Takuma, le critique d’art Taki Kôji et l’écrivain Okada Takahiko), à l’origine de la revue du même nom, furent fortement impressionnés par l’œuvre de Klein. À ces derniers il faut ajouter Moriyama Daidô, qui rejoint *Provoke* à partir du deuxième numéro. Ce dernier s’attache à représenter Tôkyô comme Klein a pu le faire : une ville en ruines qu’on reconstruit en grande vitesse après la guerre, une ville en mouvement, une ville qui vit^[99]. Moriyama raconte ainsi les changements intervenus dans sa technique de prise de vue après sa découverte de *New York* : « J’étais tellement troublé et comme vivifié par le livre de Klein que je passais tout mon temps dans les rues de Shinjuku, me mélangeant au bruit et à la foule, ne faisant rien d’autre qu’appuyer aveuglément sur le déclencheur^[100]... » Mais Moriyama, tout comme Takanashi dans son livre *Toshi-e*, ne fait pas que reproduire les thèmes des images que Klein a réalisées à Tôkyô. Il offre une vision sensible de la ville, en reprenant le style de prise de vue de Klein qu’il exacerbe, multipliant les accidents photographiques, les flous et les décadres, ce qu’il nomme le côté « graphique^[101] » [gurafikkû グラフィック] des images de Klein et qui sera caractéristique des photographies produites à cette période à Tôkyô^[102]. Surtout, les mises en page des premiers livres de Moriyama

[98] Mark Holborn, *Beyond Japan. A Photo Theatre*, Londres, Jonathan Cape, 1991, p. 118 : « At all levels Klein’s language was both absorbed and imitated. » [ma traduction].

[99] Iizawa Kôtarô, « Wiriamu Kurain. Ihôjin no me » [William Klein. Le regard d’un étranger], *Tôkyô shashin* [Photographies de Tôkyô], Tôkyô, INAX, 1995, p. 42 ; Simon Baker, « Farewell Photography, Dear... », in Chantal Pontbriand (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Paris, ParisPhoto ; Göttingen, Steidl, 2011, p. 48-49.

[100] Mark Holborn, *Beyond Japan. A Photo Theatre*, op. cit. p. 119 : « I was so touched and provoked by Klein’s photo book, that I spent all my time on the streets of Shinjuku mixing myself in with the noise and the crowds, doing nothing except clicking, with abandon, the shutter... » [ma traduction].

[101] Akasaka Hideto, « WK — Shashin wo tsukihanasu kûru na shisen » [William Klein — Un regard fascinant qui délaisse la photographie], entretien avec Moriyama Daidô, *Studio Voice*, vol. 285, septembre 1999, p. 54.

[102] Moriyama ne connaît tout d’abord Klein que par l’intermédiaire de ses livres, *New York*, puis

ressemblent à celles de *New York* ou de *Tokyo* : beaucoup d'images contrastées en pleine page, une alternance de formats des clichés quand ils sont margés, un rythme créé par la présence apparemment aléatoire de rares pages laissées blanches. Influencés par les livres de Klein, un nombre croissant de photographes et de graphistes se détournent de l'image isolée, bien présentée, sur la « belle page ». Simon Baker le note avec justesse :

« Si l'on considère la page comme constitutive du médium photographique, alors l'œuvre de Klein revêt un tout autre intérêt. En raison de la mise en page, des séquences, de l'utilisation des vides et des pages vierges, du grain, des distorsions. [...] Ces choses rendent la photographie d'autant plus intéressante : le livre n'est plus seulement l'œuvre principale, il devient l'élément qui modifie la compréhension esthétique de la photographie^[103]. »

Ce qui importe alors c'est la suite d'images, les liens qui s'opèrent entre elles au sein du livre et cette recherche d'articulation entre les photographies focalisera l'attention des photographes japonais à partir des années 1960.

Imprimées au sein d'un livre, les clichés ne sont plus à apprécier individuellement mais doivent être considérés plus globalement. Comme le soutient Philippe Arbaïzar, « la réunion des photos dans un livre suscite un effet qui dépasse l'addition des images indépendantes. Le livre est plus que la somme des épreuves qu'il contient. Il souligne notamment la cohésion d'une œuvre, le lien qui existe entre les épreuves^[104]. » Certains commentateurs ont l'habitude d'appréhender les images dans leur unicité sans tenir compte de la structure même du livre, qui implique une succession de pages. Un travail important est pourtant réalisé par l'auteur ou l'éditeur afin de penser la progression dans le livre. Cette progression peut être linéaire et chronologique, quand elle s'appuie sur une narration simple. C'est le cas des livres dont les auteurs retranscrivent une histoire que le lecteur doit suivre du début à la fin, dans un ordre prévu à l'avance. Mais il arrive aussi – et cela devient de plus en plus courant au Japon à partir des années 1960 – que la progression soit plus erratique. Le modèle suivi est alors celui de l'association d'idées, sous forme d'analogies entre les images et de motifs qui se répètent au fil du livre, permettant de transformer en un tout indissociable un ensemble apparemment disparates de photographies. C'est ce que propose Moriyama dans *Nippon gekijō shashinchō*

Tokyo ; il ne le rencontre à Paris que plus tard, en 1980, la revue *Nippon kamera* lui commandant un portrait de Klein en couleur. Jean-Kenta Gaulthier, « Sans titre », entretien avec Moriyama Daidō, livret accompagnant l'ouvrage suivant : Moriyama Daidō, *Paris 88/89*, 2^{nde} édition, Paris, Poursuite, 2013, n.p. Sur l'influence de Klein sur les photographes japonais, voir également : Marc Feustel, « Klein, le samouraï », *Polka magazine*, n° 29, mars-avril-mai 2015, p. 166-167.

[103] Simon Baker, « Klein — Moriyama. Le choc des titans », *Polka magazine*, n° 19, août 2012, p. 156.

[104] Philippe Arbaïzar, « Le livre de photographe », art. cit., p. 51.

[Théâtre japonais. Recueil de photographies] (1968) où le photographe fait alterner des images d'acteurs en représentation ou en coulisses avec des vues urbaines (des rails de train, un défilé de majorettes, des panneaux publicitaires, etc.), qui semblent sans rapport avec les clichés liés au théâtre (fig. 15). On retrouve ce genre de séquences d'images dans de nombreux livres japonais des années 1960-1970, comme par exemple dans *Kitarubeki kotoba no tame ni* [Pour un nouveau langage à venir] (1970) de Nakahira Takuma. Les images imprimées à fond perdu sur une double page, de même que l'alternance de format portrait ou paysage, créent un rythme quasi cinématographique dans la mise en page. Un rythme soutenu et dynamique, du fait du peu de « respiration » laissée au lecteur, le blanc du papier (pages vierges ou marges) étant quasiment absentes. Dans ces deux exemples, le modèle choisi est celui proposé par William Klein dans ses livres plutôt que celui popularisé par Aperture. Chez Moriyama et Nakahira, le contenu des livres, basé sur la profusion d'images interdépendantes, a encouragé ce choix, comme chez de nombreux photographes japonais à partir des années 1960^[105]. Dans leurs livres, le photographe propose une progression non linéaire qui insiste sur la juxtaposition et l'analogie plutôt que sur les liens logiques ou chronologiques. La progression choisie se veut intuitive, reflétant l'état d'esprit de leurs auteurs, et joue sur les symboles et les correspondances entre les images. De fait, ces mises en page redonnent au lecteur sa place en tant que personne qui interprète (une image, un texte, un livre), puisque c'est à lui qu'il revient de mettre en relation les photographies entre elles et de leur donner un sens.

4. Absence de texte et renonciation à l'appareil hiérarchisant du livre

Pour cela, le lecteur est parfois guidé par un texte qui va lui fournir un certain nombre de clefs de compréhension, tout du moins quelques indices pour appréhender les images qu'il découvre. Ce texte peut prendre plusieurs formes : texte d'introduction ou avant-propos, postface, légendes sous ou à côté des clichés, etc. Quel que soit l'espace que le texte investit, il conditionne dans tous les cas la lecture des images, en fournissant des repères pour leur compréhension. Pendant longtemps, les textes de présentation étaient rédigés par des professionnels de l'écriture – écrivain, critique, homme de lettres –, à qui revenait l'honneur d'introduire le travail des photographes, transposant ainsi dans le

[105] Faire le choix d'une mise en page sans marge, en multipliant les clichés, c'est aussi s'émanciper de l'édition d'art en lien avec la peinture. Reproduits seuls sur la page, les peintures et dessins sont en effet classiquement encadrés de marges blanches dans les livres, au Japon comme en Occident. Le credo de Moriyama et de Nakahira étant de trouver un langage qui soit spécifiquement photographique, la recherche d'un traitement éditorial qui soit lui aussi spécifiquement photographique semble aller de soi.

domaine de la photographie de ce qui existait déjà dans celui des livres de bibliophilie. Ces textes de commande de la main d'écrivains de renom restent néanmoins minoritaires au Japon. Quelques textes persistent dans les mémoires, de par leur force littéraire et leur pertinence vis-à-vis des clichés qu'ils accompagnaient, parmi lesquels celui d'Ôe Kenzaburô dans *Chizu* (1965) de Kawada Kikuji, celui de Terayama Shûji dans *Nippon genkijô shashinchô* (1968) de Moriyama, ou encore ceux des architectes Tange Kenzô et Walter Gropius pour *Katsura. Nihon kenchiku ni okeru dentô to sôzô* [La villa impériale de Katsura. Tradition et création dans l'architecture japonaise] (1960) d'Ishimoto Yasuhiro. Si les textes introductifs sont souvent absents des livres de photographies japonais, cela ne signifie pas qu'ils n'existent pas, mais plutôt qu'ils investissent d'autres espaces, comme les revues. En effet, quand les magazines publient des portfolios de photographies, prévus en épisodes (avec une livraison par numéro de la revue pendant une période donnée), il arrive fréquemment que la première livraison soit accompagnée d'un écrit, puisque le lecteur n'a pas encore sous les yeux la série complète d'images. Ce texte ne sera d'ailleurs pas nécessairement repris par la suite lors de la publication en un volume des images, si cette publication doit avoir lieu^[106].

Puisque les progrès relatifs aux techniques d'impression ont permis de réunir en un même espace – celui de la page –, photographie et texte, ce dernier n'a donc pas obligation à être rejeté en début ou fin d'ouvrage mais peut aussi accompagner directement les clichés, soit en étant publié en regard, soit en s'articulant directement avec les photographies sous la forme de légendes. Dans ce dernier cas, l'usage du texte est réduit et autorise une confrontation directe entre les photographies et les quelques lignes qui les complètent. Grâce à cette proximité sur la surface de la page, le passage de la légende à l'image est facilité, « engageant un mouvement de va-et-vient entre les différents systèmes sémiologiques mis en relation^[107]. » Danièle Méaux parle à propos des différences de vitesse d'appréhension des mots et des images de « dysrythmie^[108] », ces deux systèmes pouvant alors entrer en concurrence puisque le lecteur abordera d'abord l'un ou l'autre mais ne pourra analyser les deux en même temps d'un seul regard. L'attention qu'il est nécessaire de porter aux légendes quand elles existent entraîne d'ailleurs une

[106] À ce titre, la table des matières de l'ouvrage *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers* est représentative de cette pratique puisque plus du tiers des textes de photographes qui y sont traduits ont dans un premier temps été publiés dans des revues spécialisées en art ou en photographie. Ivan Vartanian (dir.), *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 2006.

[107] Jérôme Dupeyrat, « Coprésence et coproduction. Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes "conceptuels" », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, op. cit., p. 172.

[108] Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences », art. cit., p. 8.

certaine méfiance des photographes face à celles-ci, car elles contrediraient « l'espérance d'une image immédiatement compréhensible^[109] », idée chère aux photographes depuis le début du xx^e siècle, en introduisant une manière imposée de voir. De fait, c'est dans le cadre documentaire que la légende est la plus présente dans les livres de photographies au Japon (en étant souvent le fait des éditeurs et non des photographes) et elle reste majoritairement absente des livres à teneur plus artistique. Le recours à l'impression à fond perdu, où l'encre recouvre l'intégralité de la page sans laisser de marges a de toute façon laissé peu de place à la légende. L'absence de légendes coïncide aussi avec la réticence de certains photographes japonais qui craignent que la légende ne restreigne ou n'influence le sens des images, réduisant par conséquent leur portée sur le lecteur. Cette méfiance à l'égard des légendes est relayée par Homma Takashi :

« Tous ces textes explicatifs, ça me fait penser qu'on a peut-être perdu cette "rugosité" présente dans l'esthétique japonaise. Ne dit-on pas que l'une des qualités des Japonais est de préférer le non-dit ? Comme dans le *waka*, ou le *haiku*. C'est aussi ça le refus de l'interprétation [...]»^[110]. »

La narration d'un livre sans texte, sans légendes, devient plus elliptique, les liens entre les photographies se font plus lâches, moins évidents. Le lecteur n'est plus contraint par un texte, qui orienterait son point de vue dès le début de la lecture. En contrepartie, il faut que le photographe structure convenablement le récit en séquences cohérentes pour ne pas perdre le lecteur. La mise en page peut cependant laisser volontairement planer le doute, ménageant des ambiguïtés dans la compréhension, favorisant les éventuels contresens. Les contresens ne sont cependant pas nécessairement négatifs, dans le sens où ils peuvent ouvrir de nouveaux champs de lecture, dans un premier temps insoupçonnés. Prenant pour exemple la relation qui s'instaure entre l'écrivain japonais et son lecteur, Philippe Forest décrit les potentialités offertes par le contresens, qui s'appliquent également à la relation qui se tisse entre le photographe, le livre de photographies et son lecteur, en l'absence de texte venant cadrer la lecture.

« [...] La parole se met à errer merveilleusement, à divaguer en quête de ce quelque chose qui lui manque, qu'elle ne trouvera pas mais qui l'oblige à rester perpétuellement mobile, active. En un mot : vivante. De cette circulation imaginaire (entre les œuvres et par voie de conséquence entre les individus qui les écrivent et les lisent), le contresens

[109] Philippe Arbaïzar, « Le livre de photographe », art. cit., p. 43.

[110] Takazawa Kenji, « Interview About Interview », entretien avec Homma Takashi, *Diaries 2010-2011, Photographica*, hors-série, mars 2011, p. 70 : 「たけど、作品解説とかって、「みなまで言ったら野暮」っていう日本人の美学を忘れちゃったのかって思うんですよ。全部を言わないよさが日本人のよさだったわけじゃないですか。和歌だって俳句だって。「反解釈」もそうだし[...]。」 [ma traduction].

est en somme la condition nécessaire. Car le contresens suppose que la signification soit présente mais qu'il soit un point en elle où il défaille, comme une sorte de brèche discrète, de léger abîme, de blessure^[111] [...]. »

Si le texte est majoritairement absent des livres de photographies japonais, il existe en revanche d'autres outils permettant de guider et d'orienter le lecteur. Afin de se déplacer dans le livre, de mieux saisir la progression dans la lecture, ou tout simplement pour se repérer dans le volume des pages, deux outils ont été mis en place au fil du temps : le sommaire et la numérotation des pages. Pourtant, les photographes japonais ne font que peu de cas de ces deux outils. En l'absence de légendes, le sommaire – il en va de même pour l'éventuelle table des matières – n'a que peu d'intérêt et il est donc presque systématiquement absent des livres de photographies japonais. Même chose pour les numéros de page, qui ne trouvent pas leur place sur des pages imprimées sans marges autour des images. Les photographes japonais préfèrent donner toute leur importance aux images, qui envahissent les pages et recouvrent chaque centimètre carré d'encre. Ils renoncent alors à l'appareil hiérarchisant du livre tout en limitant le texte à son strict nécessaire. Soit ce que Gérard Genette catégorise comme le « paratexte^[112] » : le titre de l'ouvrage, le nom de l'auteur, celui de l'éditeur, le nom de collection si nécessaire et quelques éléments fonctionnels (copyright, numéro d'ISBN, prix). Plutôt que de s'appuyer sur l'écrit et les mots – réduits ici à leur portion congrue –, les photographes japonais et leurs éditeurs s'appuient sur des éléments structuraux qui ne sont pas d'ordre textuel et qui sont pourtant à même de renseigner le lecteur sur l'ouvrage qu'il a entre les mains. Il s'agit de la couverture, de la mise en page, du papier utilisé et de la reliure choisie, qui, même de manière inconsciente, conditionnent la réception du livre par son lecteur. Tous ces éléments, d'ordres visuel et matériel, sont avant tout le fait du graphiste, dont le rôle est souvent sous-estimé dans le contexte de la réalisation de livres de photographies.

5. Le graphiste : rôle et interventions

Tandis que les différentes anthologies sur le livre de photographies mettent en avant le travail de l'éditeur et du photographe, à l'inverse, celui du graphiste reste couramment

[111] Philippe Forest, « La beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », art. cit., p. 14-15.

[112] Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

dans l'ombre. Son nom n'est d'ailleurs que rarement mentionné dans les notices. Faisant l'intermédiaire entre le photographe, l'éditeur et l'imprimeur, il trouve pourtant lui aussi sa place dans la chaîne de production du livre de photographies. Son intervention peut être réduite, mais elle est dans tous les cas essentielle^[113]. Dans l'éditorial du numéro spécial de la revue *Foam magazine* portant sur les *dummies* – ces prototypes de livres permettant de valider des choix ou d'envisager des modifications pendant la phase de conception éditoriale –, Marceil Feil résume ce que le choix d'un designer graphique implique dans la relation avec le photographie et les conséquences sur la conception du livre :

« Le choix du designer est bien évidemment crucial. [...] C'est seulement quand le designer connaît bien l'œuvre du photographe et comprend l'essence du travail qui doit être adapté sous la forme d'un livre de photographies que ce passage vers le livre peut être réussi. De la même manière, le photographe doit avoir une connaissance suffisante du travail du designer et lui faire confiance, afin d'être ouvert aux suggestions, aux critiques et aux échanges d'opinions, qui peuvent parfois être enflammés. Ce n'est qu'ainsi qu'ils pourront collaborer ensemble à une symbiose féconde entre l'image, la typographie, les éléments graphiques, les matériaux et les moyens de production. Le livre de photographies doit être considéré principalement comme un objet physique dans lequel tous les éléments – de la mise en page au format, du papier employé aux techniques d'impression et de reliure – sont inextricablement liés, se répondant les uns par rapport aux autres et tous servant l'objectif que le photographe avait en tête quand il a voulu produire son livre. Cet objectif doit rester la préoccupation première, celle qui guide tous les choix faits pendant la conception^[114]. »

Le travail effectué par le graphiste est complexe et, comme le rappelle Marcel Feil, a trait à de nombreux aspects extrêmement variés du livre : la mise en page, les choix

[113] Grâce aux récents progrès de l'informatique et de l'impression numérique, les photographes peuvent désormais proposer eux-mêmes des mises en page et autoéditer des ouvrages plus aisément qu'auparavant, en se passant de l'aide d'un graphiste. Les compositions plus élaborées de texte et d'images restent cependant impossible à réaliser sans une maîtrise approfondie et professionnelle des outils informatiques de mise en page.

[114] Marcel Feil, « Crash Test Dummies », *Foam Magazine*, n° 34 : « Dummy », printemps 2013, p. 23 : « The choice of designer is of course crucial. [...] Only when a designer knows the work of a photographer well, and understands the essence of the work that needs to be transformed into a photobook, can this transformation be made successfully. Similarly, the photographer must have sufficient knowledge of and faith the designer to be open to suggestions, criticism, and sometimes vehement but necessary exchanges of opinion. Only then can they work together to achieve a fruitful symbiosis of image, typography, graphic design, materials and means of production. The photobook must be regarded principally as a physical object of which all the elements, from the edit to the format, paper type, printing technique and binding, are inextricably linked, reinforce each other and serve the purpose the photographer has in mind in making the book. That purpose is always the primary concern and it guides all the choices made during the process. » [ma traduction].

typographiques, le traitement des images, les papiers sur lesquels les pages sont imprimées, le système de reliure envisagé, le format, les techniques d'impression, etc.

À propos du livre de photographies japonais, Usuda Shôji considère, à l'instar d'Iizawa Kôtarô, la période des années 1960-1970 comme un « âge d'or », notamment du point de vue du graphisme^[115]. Parmi la production de ces deux décennies, trois graphistes dominent la production éditoriale de livres de photographies, de par la qualité de leur conception et la renommée qu'ils ont acquise grâce à ces livres. Il s'agit de Sugiura Kôhei, de Tanaka Ikkô et de Yokoo Tadanori. Sugiura a conçu, parmi beaucoup d'autres réalisations, le graphisme de la première version de *Barakei* [Supplique par les roses] (1963) de Hosoe Eikô, *Chizu* (1965) de Kawada Kikuji, ou encore *Toshi-e* (1974) de Takanashi Yutaka. Tanaka a pour sa part signé le graphisme de *Kamaitachi* (1969) de Hosoe Eikô ou *Japanesuku* [Japanesque] (1970) de Narahara Ikkô. La réalisation la plus célèbre de Yokoo, pour le livre de photographies, est incontestablement la seconde version de l'ouvrage de Hosoe, *Shinshû Barakei* [Supplique par les roses, nouvelle édition] (1970). Alors que le travail du graphiste est trop souvent résumé à la conception d'une belle couverture, son rôle va bien au-delà, puisqu'à travers la mise en forme du livre, il influe sur la teneur du message délivré par l'ouvrage. Certains photographes en sont pleinement conscients, comme Takanashi Yutaka à propos de l'intervention de Sugiura dans *Toshi-e* :

« Je lui ai demandé [à Sugiura] de faire le livre qu'il voulait. Je lui ai apporté mes clichés et j'ai dû attendre un an qu'il finisse de réaliser le graphisme. Je ne lui avais pas seulement demandé de mettre en page le livre, mais d'en faire un objet. Le concept du livre est entièrement le fait de Sugiura^[116]. »

Dans le cas de *Toshi-e*, c'est le graphiste qui a choisi les formats des deux volumes composant l'ouvrage (un grand format et un plus petit, réunis dans un coffret surmonté d'un disque argenté), la reliure, les papiers utilisés, et c'est lui aussi qui a pensé le séquençage des images. On doit ainsi à Sugiura les séquences d'ouverture et de fin, qui répètent sur plusieurs pages une même image dont les contrastes s'intensifient au fur et

[115] Usuda Shôji, « Shashinshû editoriaru no shinjigen » [Nouvelles perspectives pour l'édition de livres de photographies], in *Sugiura Kôhei no dezain* [L'œuvre de Sugiura Kôhei], Tôkyô, Heibonsha, 2010, p. 50 : « C'était un âge d'or, celui de l'heureuse rencontre entre l'expression photographique et le design graphique, comme on n'en avait alors jamais connu. » 「写真表現とグラフィック・デザインとの、かつてない黄金期における幸運な出会いであったのである。」 [ma traduction].

[116] Takanashi Yutaka, entretien avec Sawada Yôko réalisé à Tôkyô le 10 juillet 2009. Cité à partir de Gerry Badger, « Image of the City — Yutaka Takanashi's *Toshi-e* », in Jeffrey Ladd (dir.), *Toshi-e (Towards the City). Yutaka Takanashi*, New York, Errata editions, 2010, n.p. : « I asked him to make the book as he liked. I brought him my prints and I had to wait a year before he finished designing it. What I asked him to do was not only to design the book, but to make the book as an object. The book concept was all done by Sugiura. » [ma traduction].

à mesure jusqu'à devenir noires.

Contrairement à la situation occidentale où la typographie constitue une part importante du travail des graphistes, les questions typographiques sont plus secondaires en Extrême-Orient. Non que la typographie soit un domaine qui n'intéresse pas les graphistes japonais, mais la difficulté écrite de la langue japonaise, composée de deux syllabaires de quarante-six signes et de plusieurs milliers d'idéogrammes (contrairement à l'alphabet latin qui ne nécessite que vingt-six lettres, en majuscule et minuscule, auxquelles s'ajoutent les signes de ponctuation), fait qu'il n'y existe que peu de fontes mécaniques^[117]. Le travail sur la lettre est donc souvent réduit aux titres et aux idéogrammes de la couverture ; envisager une typographie pour un texte entier étant un travail trop important. Par conséquent, le traitement de l'image représente la tâche principale des graphistes et il n'est donc pas étonnant qu'ils se soient attelés au processus de mise en séquence des photographies autant que les photographes eux-mêmes. Au Japon plus qu'ailleurs, la place laissée au graphiste est conséquente et le photographe s'efface quand arrive le moment du passage de la série de tirages argentiques au support imprimé. Le graphiste prend alors en charge les rapports entre les images, l'importance qu'il va leur donner sur la page – l'impression à fond perdu étant de loin la plus privilégiée – puis les choix techniques liés à l'impression et à la reliure. Pour juger du travail du graphiste dans le rendu des images, il suffit de comparer par exemple les deux versions de *Barakei* de Hosoe Eikô, la première mise en page par Sugiura Kôhei, la seconde par Yokoo Tadanori^[118] (fig. 16 et 17). Le format du premier est vertical, de 42,7 x 27,5 cm, tandis que le second est de format oblong, de 38,7 x 54 cm. La sobriété graphique de la réalisation de Sugiura laisse place dans la version de Yokoo à une certaine exubérance, avec l'emploi de couleurs vives comme le rouge et le jaune, et des illustrations inspirées de l'iconographie religieuse indienne sur le coffret protégeant le livre. L'effet produit est radicalement différent, surtout que les séquences d'images ont été modifiées, certains clichés ayant même été supprimés au profit d'autres. Dans les deux cas cependant, le graphisme permet de créer une certaine unité entre les photographies.

Depuis les années 1970, le champ d'action des graphistes vis-à-vis du livre de photographies reste sensiblement le même : dans des livres où le texte est quasiment

[117] Voir : Koga Toshiaki, « La japonité dans la typographie », *Back Cover*, n° 6 : « Numéro spécial Japon », novembre 2013, p. 38-42.

[118] *Barakei* est entré dans le panthéon du livre de photographies par le mélange de différents facteurs tous aussi déterminants : la renommée du photographe, la qualité graphique des deux versions du livre et le choix d'un sujet qui suscite la curiosité. Le livre contient des portraits à demi nu de l'écrivain Mishima Yukio, alors en pleine gloire, photographié peu de temps avant son suicide spectaculaire, qui a retardé la sortie en librairie de la seconde version du livre. Voir : Hosoe Eikô, « Shashinshû *Barakei* nôto. Mishima Yukio-shi to no saisho no deai » [Notes sur le livre *Barakei*. Ma première rencontre avec Mishima Yukio], *Yurika*, vol. 18, n° 5, mai 1986, p. 65-67.

absent, ils travaillent avant tout sur l'image, organisant ou réorganisant avec le photographe et/ou l'éditeur les séquences de photographies. Poursuivant ces recherches menées sur la mise en page des images, certains graphistes ont fait du livre de photographies l'une de leur spécialité et ont signé la plupart des grands ouvrages parus depuis les années 1990. Parmi ceux-ci, on peut citer sans hésitation Nakajima Hideki^[119], Hattori Kazunari^[120] ou encore Machiguchi Satoshi^[121]. Bien que travaillant aussi dans d'autres champs du graphisme, ils ont contribué dans une large mesure à la reconnaissance et au succès des livres sur lesquels ils ont travaillé, en étroite collaboration avec les photographes.



À partir des années 1950 émerge au Japon l'idée forte du livre de photographies comme médium en soi, idée qui ne fera que se renforcer au cours des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Bien que longtemps influencés par les mises en page européennes, puis américaines, les auteurs japonais mettent progressivement en place un modèle de mise en page spécifique à partir des années 1960, sous l'influence initiale des livres de William Klein. Le contraste entre les mises en pages japonaises et occidentales est particulièrement sensible dans le cas des rééditions de livres de photographies japonais par des éditeurs occidentaux, qui réinterprètent les ouvrages originaux et le graphisme qui avait été retenu initialement. Parmi les rééditions récentes, *The Park* de Yoshiyuki Kôhei est un exemple éloquent^[122]. Paru en 1980, *Dokumento. Kôen*^[123] [Document. Le parc] de Yoshiyuki Kôhei compile des clichés pris à l'infrarouge la nuit dans les parcs de Tôkyô, montrant des couples en plein coït et entourés de voyeurs en train de les observer plus ou moins discrètement (fig. 18). Les photographies occupent presque toutes les pages et la plupart des images sont imprimées en pleine page (parfois en

[119] Nakajima Hideki, *Nakajima Hideki. Moji to dezain* [Nakajima Hideki. Lettre et design], Tôkyô, Seibundôshinkôsha, 2008. Nakajima a notamment travaillé sur les livres suivants : *Hanako* (2001) et *ALA* (2004) de Kawauchi Rinko, ou encore la collection de livres de photographies « In Between ».

[120] Alexandre Dimos, « Équilibre et gâteaux volants : le design de Kazunari Hattori », *Back Cover*, n° 6 : « Numéro spécial Japon », 2013, p. 19-23 ; Homma Takashi, Hattori Kazunari, « Homma & Hattori. Books Special Talk », *Photographica*, n° 5 : « Future Landscapes », hiver 2006, p. 67-71. Hattori a conçu le graphisme de *Kiwamete yoi fûkei* (2004) de Homma Takashi et de la réédition de *Kitaru beki kotoba no tame ni* (2010) de Nakahira Takuma.

[121] Parmi les très nombreuses contributions de Machiguchi Satoshi, on peut citer *Encounters* (2005) d'Ômori Katsumi, 2005, *Trouble in Mind* (2008) de Sanai Masafumi, *Trails* (2009) de Homma Takashi. Voir : Ivan Vartanian, « Designer Spotlight : Ivan Vartanian on Match and Company », *The Photobook Review*, n° 6, printemps 2014, p. 5.

[122] Pour d'autres exemples de rééditions de livres japonais, on se reportera avec profit à : Russet Lederman, « Recent Japanese Photobook Reprints », *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 10 février 2014 [en ligne] : <http://icplibrary.wordpress.com/2014/02/10/recent-japanese-photobook-reprints/> (consulté le 02 avril 2014).

[123] Yoshiyuki Kôhei, *Dokumento. Kôen* [Document. Le parc], Tôkyô, Seibunsha, 1980.

grand sur une seule double page), sur un papier non couché teinté en beige, de qualité moyenne. Découvert en Occident par Martin Parr, *Dokumento. Kôen* a été réédité en 2007 sous le titre *The Park*^[124] par l'éditeur allemand Hatje Cantz, afin de coïncider avec une exposition de tirages de Yoshiyuki à la galerie new-yorkaise Yossi Milo (fig. 19). Dans cette nouvelle version, les pages de gauche sont laissées blanches, mettant ainsi en valeur les photographies, entourées d'ailleurs d'une marge blanche et imprimées sur un papier couché blanc de qualité. Les clichés se rapprochent ainsi des tirages exposés dans la galerie, c'est-à-dire individualisés et comme détachés de la séquence d'images à laquelle ils appartiennent à l'origine.

Les deux éditeurs – japonais et occidental – se réapproprient chacun les photographies de Yoshiyuki selon un modèle de mise en page qui leur est propre, proposant deux publications distinctes, la réédition occidentale n'étant en rien une reproduction à l'identique de l'ouvrage japonais. Entre la proposition des éditions Seibunsha et celle de Hatje Cantz, les choix graphiques et éditoriaux diffèrent, alors que les photographies qui servent de base à la réalisation du livre sont les mêmes. On s'aperçoit alors clairement de l'existence de deux modèles. Le premier, classique, est basé sur la tradition occidentale américaine du livre de photographies, qui vise à valoriser les photographies comme on le fait quand on les accroche au mur. Les images sont individualisées, entourées de marges, isolées les unes des autres. Le rendu global et les matériaux employés sont élégants. Le second est d'un aspect plus brut. Ce modèle japonais pour le livre de photographies qui se développe au cours des années 1960-1970 se résume – au prix de généralisations – ainsi : un ouvrage à l'impression de qualité sans être pour autant luxueux, des pages saturées d'images imprimées à fond perdu, le plus souvent sans aucune marge ni légende, peu voire pas de pages laissées blanches et un volume de texte réduit à son minimum. Le standard occidental, popularisé par les grands éditeurs de livres de photographies que sont Aperture ou par la suite Steidl, n'est pas pour autant absent des livres de photographies japonais, mais il reste largement minoritaire. Au Japon, plutôt que les pages laissées blanches, les pages saturées d'encre sont la norme.

[124] Yoshiyuki Kôhei, *Kohei Yoshiyuki. The Park*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

Structures et institutions artistiques au Japon : un terreau fertile pour le livre de photographies ?

Parmi les arguments justifiant la prédominance du livre de photographies au Japon, le manque de lieux où exposer (galeries ou musées) est la raison la plus communément avancée. Cette absence de lieu d'exposition aurait, par voie de conséquence, naturellement orienté les photographes japonais vers le livre et l'imprimé. C'est notamment ce que suggère Ivan Vartanian dans un article consacré aux publications japonaises des années 1960-1970, au sein duquel il précise :

« Sans possibilité immédiate pour les photographes de montrer et de distribuer leur travail, ce sont les livres, les magazines de photographie – et les journaux – qui ont été les principaux supports de la photographie au Japon jusqu'au début des années 1990. Bien que certains photographes aient effectivement produit des tirages pour des expositions, la plupart d'entre eux photographiait dans le but d'avoir leurs clichés reproduits dans des magazines ou des livres^[125]. »

Poser les choses ainsi, c'est admettre, même de manière implicite, que le livre n'est qu'un simple pis-aller à l'exposition, une alternative dont on se satisfait quand l'exposition n'est pas possible. Cela suppose également un système strictement binaire opposant exposition et publication, dans lequel chacune des possibilités ne peut qu'automatiquement exclure l'autre. Pour le dire plus clairement, tout ceci revient à considérer que, dans le cas de la photographie japonaise, l'essor du livre de photographies ne serait finalement imputable qu'à une défaillance de l'exposition.

L'argument en faveur du manque de lieux consacrés à l'exposition de la photographie pour expliquer le développement du livre est en effet commode, car immédiatement compréhensible et comme évident. Mais cette évidence reste à questionner. Ainsi, nombreux sont les pays où les lieux d'exposition de la photographie restent rares (les

[125] Ivan Vartanian, « Japanese Photo Books of the 1960s and '70s », *Photoworks*, n° 13, automne-hiver 2009, p. 36 : « With no readily accessible means of showing and distributing work, photobooks, photography magazines — and newspapers — were the central media for photography in Japan up until the early 1990s. While photographers did indeed produce exhibition prints for certain occasions, photographers shot work with the intention of having their work reproduced in magazines and books. » [ma traduction].

pays scandinaves par exemple, le Canada, l'Inde, etc.) sans que la production de livres de photographies dans ces pays ne soit pour autant comparable – en qualité comme en volume – à celle du Japon. En réalité, qu'en est-il de la situation japonaise quant à ses institutions artistiques en matière de photographie ? Il convient dans un premier temps de revenir en détails sur l'apparition et l'évolution des lieux d'exposition de la photographie, au sein d'un cadre chronologique et géographique élargi. Dans son article, Ivan Vartanian affirme qu'un changement est survenu au Japon dans les premières années de la décennie 1990. Un retour sur la période antérieure permettra d'évaluer le caractère changeant de cette situation. De plus, il apparaît nécessaire de ne pas se cantonner à la seule histoire japonaise, mais de prendre aussi en compte la situation en Occident, afin de permettre les comparaisons sans tirer de conclusions trop hâtives. L'étude et l'inventaire de ces lieux d'expositions doivent être complétés d'un examen du rôle des structures – qu'elles soient institutionnelles ou plus informelles, d'importance ou plus modestes – ayant contribué à la promotion de la photographie, même au-delà de l'exposition. Ceci inclut les salons (de type foires d'art contemporain ou de photographie), les organisateurs de prix et de récompenses, ainsi que les groupes de photographes indépendants. Ces développements visent à observer si l'absence de musées et de galeries pour la photographie est effective au Japon ou non, ainsi que de voir comment le livre s'est intégré à ces institutions.

1. Musées et galeries

Pendant la première moitié du XIX^e siècle et pendant les années qui ont suivi, la photographie est davantage exposée pour ses qualités techniques qu'artistiques. En Occident, elle est écartée des Salons artistiques et se trouve reléguée dans la Section « Produits de l'industrie » des Expositions universelles^[126]. Il faudra par exemple attendre 1894 pour qu'ait lieu en France le Salon de photographie, à l'initiative de photographes pictorialistes, qui apparaît comme la première tentative d'institutionnalisation, par l'exposition, de la photographie en tant qu'art^[127]. La situation est sensiblement la même au Japon. Introduite dans le pays en 1854, soit quinze ans après sa mise au point, la technique photographique s'installe progressivement dans la société japonaise durant les premières décennies de l'ère Meiji. Mais au sein des grandes manifestations officielles, sa présence

[126] Paul-Louis Roubert, « La photographie au Salon, utopies et ambitions », *ArtPress*, numéro spécial n° 21 : « Oublier l'exposition », 2000, p. 40-43.

[127] *Ibid.*

reste circonscrite aux sections relatives à l'industrie^[128]. Ainsi, la première exposition importante de tirages photographiques, qui intègre des clichés d'Ueno Hikoma (1838-1904), de Matsuzaki Shinji (dates inconnues) et d'Ichida Sôta (1843-1896), se déroule en 1877 lors de l'Exposition nationale de l'Industrie à Tôkyô^[129]. Et ce n'est qu'à la toute fin du siècle, en 1893, qu'est organisée dans le quartier d'Ueno à Tôkyô la première exposition japonaise de photographies dans un cadre artistique, intitulée l'*Exposition de photographies étrangères* [*Gaikoku shashinga tenrankai*]^[130]. Celle-ci marque au Japon le début des expositions collectives organisées annuellement par les cercles d'amateurs, qui se multiplient dans la première décennie du xx^e siècle^[131].

Leurs expositions sont organisées dans des lieux qui n'ont pas spécifiquement vocation à exposer la photographie, ce type d'espaces n'existant tout simplement pas à l'époque, au Japon comme ailleurs. Dès lors, elles se déroulent au mieux dans des salles d'exposition municipales, mais se tiennent le plus souvent dans des magasins, des librairies, ou les halls des immeubles abritant les rédactions de journaux. Les expositions collectives du club d'Ashiya se déroulent ainsi dans les locaux du journal *Asabi* à Ôsaka. C'est également dans les locaux du quotidien *Asabi shimbun* qu'est accueillie par deux fois la version japonaise de l'exposition *Film und Foto*, conçue tout d'abord à Stuttgart en 1929, puis montrée à Tôkyô (du 13 au 22 avril 1931) et à Ôsaka (du 1^{er} au 7 juillet 1931) après son circuit européen^[132]. En terme d'organisation, la version japonaise de *Film*

[128] Claude Estèbe, « Les premiers ateliers de photographie japonais. 1859-1872 », *Études Photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 4-27. Pour plus de précisions sur les débuts de la photographie au Japon, voir également : Miki Tamon, Yokoe Fuminori (et all.), *Shashin torai no koro* [L'arrivée de la photographie] (cat. expo.), Hakodate, Hokkaidô-ritsu hakodate bijutsukan ; Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan, 1997 ; Ozawa Takeshi, *Bakumatsu. Meiji no shashin* [La photographie de la fin du shôgunat et de l'ère Meiji], Tôkyô, Chikuma shobô, 1997 ; Ozawa Takeshi, *Bakumatsu. Shashin no jidai* [La fin du shôgunat. L'époque de la photographie], Chikuma shobô, 1993.

[129] Anne Wilkes Tucker, « Introduction », in Anne Wilkes Tucker (dir.), *The History of Japanese Photography* (cat. expo.), New Haven, Yale University Press, 2003, p. 3.

[130] Organisée par la Société japonaise de photographie [*Nihon shashinkai*] nouvellement créée et avec l'appui du Britannique William Kinninmond Burton (1856-1899), professeur à l'Université Impériale, cette exposition propose 296 tirages de pictorialistes anglais, parmi lesquels George Davison (1854-1930), Peter Henry Emerson (1856-1936), ainsi que d'autres photographes appartenant au London Camera Club. Voir : Kaneko Ryûichi, « Nihon no pikutoriarizumu — Shashinshi ni okeru ichi wo megutte » [Le pictorialisme japonais. Sa position dans l'histoire de la photographie], in Kaneko Ryûichi (dir.), *Geijutsu shashin no seika — Nihon no pikutoriarizumu shugyoku no meihin-ten* [Écllosion de la photographie artistique — Chefs d'œuvre du pictorialisme japonais] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan, 2011, p. 9. Voir également : Iizawa Kôtarô, « Clubs et individualités », in Pierre Borhan, Iizawa Kôtarô, *La Photographie japonaise de l'entre-deux-guerres. Du pictorialisme au modernisme* (cat. expo.), Paris, Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, 1990, p. 10-14.

[131] Les trois clubs d'amateurs les plus dynamiques sont le Cercle Photographique de Tôkyô [*Tôkyô shakyûkai*], l'Association de recherche sur la photographie de Tôkyô [*Tôkyô shashin kenkyûkai*] et la Société japonaise de photographie [*Nihon shashinkai*].

[132] Eguchi Minami, « 1930 nendai shotô ni okeru tenji dezain : Doitsu kôsaku-renmei shuzai Eiga to shashin-ten no Nihon junkai wo chûshin to shite » [La scénographie d'exposition au début des années 1930 : autour des versions itinérantes au Japon de l'exposition *Film und Foto*, par le

und Foto est caractéristique des expositions de photographie au Japon dans la première moitié du ^{xx}^e siècle : une exposition collective, hébergée dans un lieu qui n'est *a priori* pas destiné à la présentation de la photographie, et pendant une durée très courte, moins d'une dizaine de jours.

Ce qui manque alors, c'est l'existence de lieux spécifiquement dédiés à l'exposition de la photographie, permettant des manifestations plus longues et mieux identifiées que ne le sont les expositions temporaires de la fin du ^{xix}^e et du début du ^{xx}^e siècle, qui « ne suffisent pas à faire reconnaître l'importance de la photographie aux yeux de tous les publics et laissent peu de traces^[133]. » Alors que le modèle d'un musée de la photographie est théorisé en France dès les années 1930 et que plusieurs projets sont imaginés dans les mêmes années^[134], un tel lieu ne verra le jour que bien plus tard. Le premier du genre est la Eastman Kodak House, à Rochester aux États-Unis, qui ouvre ses portes en 1949. Quelques années après cet établissement pionnier, d'autres créations de musées suivent un peu partout aux États-Unis et dans différents pays européens. Le mouvement s'accélère dans les années 1970-1980, avec l'inauguration du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône (1972), de l'International Center of Photography à New York (1974), du Museum für Photographie à Braunschweig (Allemagne, en 1984) ou encore du musée de l'Élysée à Lausanne (1985)^[135]. En marge des institutions spécifiquement dédiées à la technique et aux œuvres photographiques, les grands musées publics introduisent la photographie dans leurs collections. L'établissement précurseur étant le MoMA (Museum of Modern Art) à New York qui inaugure son département de photographie dès 1940, suivis par l'Art Institute of Chicago en 1974 et par le Victoria and Albert Museum de Londres en 1975. Un mouvement similaire est perceptible en France à partir de la fin des années 1970, avec notamment le Centre Georges-Pompidou et le musée d'Orsay^[136].

Deutscher Werkbund], *Bigaku*, n° 241, décembre 2012, p. 73-84.

[133] Éléonore Challine, « Les utopies du musée de la Photographie en France (1890-1945) », *La Revue de l'art*, n° 175, mars 2012, p. 44.

[134] Par Gabriel Cromer, Louis Chéronnet ou Laure Albin-Guillot. *Ibid.*, p. 45-48. Voir également : Louis Chéronnet, « Pour un musée de la photographie », *Arts et métiers graphiques*, septembre 1933, n° 37, n.p.

[135] Voir : François Cheval, « L'épreuve du musée », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 4-43. Pour plus de détails sur la création des musées en lien avec la photographie, se reporter à la chronologie située en annexes, p. 519-533.

[136] Le Musée national d'art moderne intègre la photographie à son ouverture en 1977 même si c'est encore de manière timide, tout comme le musée d'Orsay (qui n'ouvre au public qu'en 1986 mais fait ses premiers achats de tirages photographiques en 1979). Dans les années 1980, les différents FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) et le FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) accordent eux aussi une place importante à la photographie dans leurs achats, tandis que le Centre National de la Photographie (CNP) est inauguré en 1982. Voir : Quentin Bajac, « Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 223-233 ; Gaëlle Morel, « Entre art et

La situation est légèrement décalée dans le temps au Japon, puisque celui-ci accuse un certain retard en matière de musées. Les années 1950-1960, période de prospérité économique après la débâcle de la Seconde Guerre mondiale, seront l'occasion pour le pays de rattraper son retard sur les nations occidentales. La première grande institution consacrée à l'art moderne, le musée national d'art moderne de Tôkyô [*Tôkyô kokuritsu kindai bijutsukan*], n'ouvre dans la capitale nippone qu'en décembre 1952^[137]. Dès son ouverture, plusieurs grandes expositions collectives de photographie y sont organisées, telles que *Gendai shashin-ten : Nihon to Amerika* [Exposition de photographie contemporaine : Japon et États-Unis] en 1953 en partenariat avec le MoMA dans le cadre de la diplomatie culturelle américaine, ou encore *Gendai shashin : Nihon to Furansu* [Photographie contemporaine : Le Japon et la France] en 1956^[138]. Malgré ces efforts, le musée national n'inclura cependant que très tardivement des œuvres photographiques dans son parcours d'exposition permanente, avec la présentation d'un cliché du photographe Harry K. Shigeta dans les salles du musée en mai 1988.

Comme en Occident, la période de la fin des années 1980 est marquée par la légitimation progressive de l'image photographique et par sa reconnaissance de la part des institutions muséales officielles, avec, dès lors, la mise en place d'espaces dédiées à sa présentation et à sa conservation. Le mouvement international d'institutionnalisation de la photographie – son « entrée en art^[139] » – trouve un écho au Japon, entraînant l'ouverture de nouveaux lieux d'exposition. Le musée Domon Ken [*Domon Ken kinenkan*], situé dans la ville natale du photographe à Sakata inaugure le mouvement en 1983. Conservant environ 70 000 tirages du photographe, il s'agit du premier musée au Japon spécifiquement dédié à l'image photographique^[140]. En 1988, le musée municipal de

culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 35-36 ; Frédéric Grossi, Vincent Simon, « La photographie exposée », entretien avec Robert Delpire, *Palais*, n° 15 : « L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937 », printemps 2012, 74-81.

[137] Ceci est à comparer avec ses équivalents occidentaux : le musée des artistes vivants au Musée du Luxembourg ouvre 1818, la Tate Gallery de Londres en 1897, le Palais de Tokyo en 1937, le MoMA en 1929. D'autres grands musées publics sont inaugurés au Japon par la suite. Il s'agit du musée national d'art occidental de Tôkyô [*Kokuritsu seiyô bijutsukan*] installé dans un bâtiment conçu par Le Corbusier en 1959, du musée national d'art moderne de Kyôto en 1967, puis du musée national d'Osaka en 1977.

[138] Sur les expositions organisées après la Seconde Guerre mondiale, on se reportera avec profit à : Nakajima Masatoshi (dir.), *Nihon no bijutsu tenran kaisai jisseki 1945-2005* [Répertoire des expositions d'art au Japon 1945-2005], Tôkyô, Kokuritsu Shin-bijutsukan, 2010. Cette précieuse base de données, réunie dans un épais volume, est également disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://db.nact.jp/exhibitions1945-2005/>.

[139] Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, 2^{de} édition augmentée, Paris, Flammarion, 2010, p. 7.

[140] Matsumoto Norihiko, *Nihon no bijutsukan to shashin korekushon* [Musées et collections de photographies au Japon], Tôkyô, Musée de la Photographie de Tôkyô ; Tankôsha, 2002, p. 22-25.

Kawasaki [*Kawasaki-shi shimin myûjiamu*] crée le premier département de photographie dans un musée public japonais, tout en étant par ailleurs le premier musée public à s'intéresser aux productions artistiques multiples que sont les affiches, la vidéo ou les mangas. Tandis que l'histoire de la photographie commence à s'établir comme champ de recherche universitaire, de nouveaux musées prennent alors en considération le médium photographique : en 1989, le nouveau musée de Yokohama [*Yokohama bijutsukan*] possède un département de photographie, tandis que le musée national d'art moderne de Tôkyô aménage des salles dédiées en 1990. Plus essentiel, le musée de la photographie de Tôkyô [*Tôkyô-to shashin bijutsukan*] voit le jour, d'abord dans des locaux provisoires en 1990, avant d'intégrer en 1995 ses locaux actuels du quartier d'Ebisu. Toujours en 1995, le musée national d'art moderne de Tôkyô s'étend dans un nouveau bâtiment, le Film Center [*Firumu sentâ*] qui concentrera jusqu'en 2002 les activités photographiques du musée – avec des expositions sur Ishimoto Yasuhiro (1921-2012) en 1996, Alfred Stieglitz et Nojima Yasuzô en 1997, Thomas Struth en 2002 –, avant de réintégrer le bâtiment principal.

En raison d'un manque plus général en matière de musées, la prise en compte du médium photographique par les institutions culturelles japonaises a accusé un certain retard comparativement à l'Occident. Ce retard, rattrapé à partir des années 1950-1960, est désormais compensé et le Japon n'a plus à rougir de son manque d'infrastructures publiques dans le domaine. Ainsi, l'inauguration du musée de la photographie à Tôkyô en 1995 a même précédé d'un an celle de la Maison européenne de la photographie, qui peut être considérée comme son équivalent parisien.

En marge du système des musées, quelques galeries commerciales organisent également des expositions de photographies, bien qu'elles occupent des espaces plus étroits. Les premières décennies du xx^e siècle voient ainsi au Japon l'éclosion discrète de petites galeries de type moderne, dont l'échelle réduite autorise un fonctionnement plus souple que celui des grands salons officiels. La première de ces structures est la galerie Rôkandô, fondée en 1910 par Takamura Kôtarô (1883-1956) à Tôkyô, dans le quartier d'Awajichô. Présentant principalement de la sculpture et de la peinture – le peintre Kishida Ryûsei y expose en 1912 –, cette galerie organise néanmoins quelques expositions de photographie, dont une consacrée aux œuvres du pictorialiste Ono Ryûtarô (1885-1965) en 1912. Parmi les autres espaces du même genre qui ouvrent leurs portes dans les mois et années qui suivent, les établissements ouverts par le photographe Nojima Yasuzô (1889-1964) se distinguent. Ce dernier ouvre une première structure, la galerie Kabutoya [*Kabutoya gadô*], en juin 1919, qui présente surtout des peintures et des dessins de Yorozu Tetsugorô (1885-1927), d'Onchi Kôshirô (1891-1955), ou les œuvres graphiques d'Auguste Rodin

(1840-1917). Elle ferme néanmoins l'année suivante. Après ce premier essai infructueux, Nojima ouvre un an plus tard une seconde galerie, le *Nonomiya shashinkan*, qui, en plus d'être un lieu d'exposition, fait office de lieu de rencontre pour les jeunes photographes^[141]. On peut remarquer la contemporanéité de ces premières galeries japonaises avec les Little Galleries of the Photo-Secession – aussi connues sous le nom de galerie 291 –, créées par Alfred Stieglitz (1864-1946) à New York et actives de 1905 à 1917. Les expositions qui s'y sont déroulées, par le soin accordé à leur présentation et à leur mise en espace par Edward Steichen, ont contribué à la légitimation artistique de la photographie outre Atlantique^[142]. Il en va de même au Japon avec les galeries gérées par Nojima, tout comme celles qui fleurissent pendant les années 1930 : notamment Nippon Salon [*Nippon Saron*], la galerie Brücke [*Buryukke*] ou la galerie Chûô [*Chûô gyarari*]. Toutes disparaissent cependant rapidement avant la fin de la décennie.

Malgré les expérimentations de la première moitié du xx^e siècle, il faut attendre les années 1960 et 1970 pour que, au Japon comme ailleurs, ouvrent les premières galeries d'importance dédiées à la photographie, comme le résumait Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox :

« À part quelques expériences isolées, ce n'est qu'à la fin des années 1960 que les premières galeries spécialisées dans la photographie apparaissent aux États-Unis et en Europe.

Aux États-Unis, la galerie Lee Witkin, qui ouvre en 1969, est considérée comme la première expérience viable d'une galerie spécialisée dans la photographie, suivie par Tennyson Schad qui inaugure la Light Gallery en 1971 ou encore la Siembab Gallery à Boston et la Focus Gallery à San Francisco. L'Américain Harry Lunn, d'abord spécialiste du marché de l'estampe, joue un rôle clé dans le développement d'un marché organisé et international, d'abord comme collectionneur et expert, puis comme marchand.

En Europe, la galerie Il Diaframa ouvre dès 1967 à Milan. La Photographer's Gallery voit le jour à Londres en 1971. S'ouvre ensuite en 1972, à Cologne, la galerie Wilde, parallèlement à la première exposition de photographie à la Documenta de Kassel. À Paris, la galerie Agathe Gaillard fait office de pionnière avec son ouverture en 1975 suivie de près par la galerie Octant (Alain Paviot) en 1977. Au Japon, la Zeit Gallery de Tokyo est créée en 1978^[143]. »

Le Zeit Photo Salon (appelé « Zeit Gallery » dans le texte de Nathalie Moureau et

[141] Gilbert Jeffrey, « Nojima et l'avant-garde », in Takashina Shûji, Germain Viatte (dir.), 1910-1970. *Le Japon des avant-gardes* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 459-461.

[142] Olivier Lugon, « Edward Steichen scénographe d'exposition », in Todd Brandow, William A. Ewing (dir.), *Steichen. Une épopée photographique* (cat. expo.), Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 267-273.

[143] Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, octobre 2008, p. 82.

Dominique Sagot-Duvaurox), installé en 1978 à Nihonbashi, est ainsi la première galerie japonaise commerciale d'après-guerre consacrée à la photographie. Elle est suivie l'année suivante par la Photo Gallery International (aussi nommée P.G.I), inaugurée dans le quartier de Toranomom. Contrairement au cas des musées publics, il n'existe pas de véritable décalage entre l'apparition des galeries de photographie en Occident et au Japon, et elles sont dans les deux cas tout aussi peu nombreuses. Ce n'est qu'au début des années 1990 que s'opère le développement de ce type de structures, quand la légitimité de la photographie dans le champ artistique est acquise et que son institutionnalisation est en marche. Les principales galeries – toujours en activité – à témoigner du nouveau statut de la photographie comme art contemporain apparaissent à cette période : Taro Nasu en 1988, Wako Works of Art en 1992, Scai the Bathhouse en 1993, Taka Ishii en 1994 à Tôkyô, ou The Third Gallery Aya à Ôsaka en 1996. Plus récemment, à la fin des années 2000, a eu lieu une seconde vague de création de galeries commerciales spécialisées dans la promotion et dans la vente d'œuvres photographiques^[144].

2. Grands magasins et galeries de fabricants de matériel photographique

L'une des particularités dans l'histoire japonaise des expositions artistiques au xx^e siècle est l'organisation de telles manifestations dans des magasins, plus particulièrement les grands magasins^[145]. Ceux-ci ont joué un rôle important comme lieux de monstration d'œuvres d'art, qu'elles soient photographiques ou non. À vocation certes commerciale plus que culturelle, les grands magasins partagent avec les musées un certain nombre de

[144] Voir à ce propos le dossier « Shashin gyararî, gyararisuto no shôzô » [Portraits de galeries de photographies et leurs galeristes], dans *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 80-113. Au sein de ce dossier, différents propriétaires de galeries — certaines ont disparu depuis — y sont interviewés à propos de leur activité. On y retrouve Kitamura Nobuhiko et Wataya Osamu (Rat Hole Gallery), Koyanagi Atsuko (Gallery Koyanagi), Ishihara Etsurô (Zeit Foto Salon), Yamasaki Shin (Photo Gallery International), Aya Tomoka (The Third Gallery Aya), Onaka Kôji (Gyararî Kaidô), Teramoto Issei (Punctum Photo+Graphix Tokyo), Shinohara Toshiyuki (Roonee 247 Photography), Taniguchi Akiyoshi (Kûrenbô). L'activité des galeries mentionnées ici et d'autres qui ne figurent pas dans le texte est répertoriée dans la chronologie située en annexes, p. 519-533.

[145] Quelques expositions se sont déroulées dans de petites boutiques (telles que les librairies, les magasins de cosmétiques ou d'habillement) dès les années 1930, comme l'exposition des clichés de Fukuhara Shinzô (1883-1948) dans le magasin Hoteiya en 1933. La même année s'est tenue l'une des expositions les plus commentées de la décennie, *Shashin. Onna no kao. 20 ten* [Photographies. Visages de femmes. 20 œuvres] du photographe Nojima Yasuzô dans la librairie Kinokuniya à Ginza. Cette exposition présentait vingt portraits féminins en gros plan réalisés par Nojima. Elle reste célèbre pour sa mise en espace moderne, due au graphiste Hara Hiromu, et parce qu'il s'agit d'une des premières expositions individuelles de photographe. À ce sujet, voir notamment : Kômoto Shinji, Mitsuda Yuri (dir.), *Nojima Yasuzô to sono shûhen. Nihon kindai shashin to kaiga no ichi danmen* [Nojima Yasuzô et son entourage. Un aspect de la peinture et de la photographie moderne au Japon] (cat. expo.), Kyôto, Kyôto kokuritsu kindai bijutsukan ; Tôkyô, Shibuya-ku Shôtô bijutsukan, 1991, p. 154.

caractéristiques : il s'agit dans les deux cas de lieux clairement identifiés dans l'espace urbain, largement fréquentés par le grand public, dans lesquels la circulation des visiteurs ou clients est étudiée, tout comme l'est la mise en espace (des œuvres ou des produits). En revanche, les grands magasins possèdent ce qui fait défaut aux premiers musées japonais : de vastes surfaces d'exposition.

Les grands magasins, de Tôkyô et d'Ôsaka principalement, ont par conséquent été rapidement considérés comme une alternative viable aux musées et ont proposé à la population japonaise de nombreuses manifestations majeures (autres que les salons officiels) en matière d'expositions, et ce même après la construction des musées nationaux. S'adressant au grand public, le contenu de ces expositions reste souvent convenu, même s'il faut reconnaître que ces manifestations n'auraient pu avoir lieu dans d'autres espaces. Frederick Kiesler, qui a travaillé en 1926-1928 à l'aménagement de vitrines de grands magasins à New York, a parlé du magasin comme d'une entrée possible vers l'art, situation qui a effectivement pris corps au Japon :

« Le grand magasin a tenu lieu d'interprète pour le grand public d'un nouvel esprit en art. C'est ici que l'art gagnait son acceptation, non plus à travers le soutien à ses théories et principes dans les académies et écoles d'art, mais simplement par le fait d'installer ses créations au cœur même des centres commerciaux^[146]. »

C'est donc tout naturellement au sein des grands magasins Takashimaya de Nihonbashi que Charlotte Perriand propose son exposition *Dentô, sôzoku, sentaku* [Tradition, Création, Sélection] en mars 1941. La présentation de produits de design (majoritairement de mobilier), aussi novateurs soient-ils, n'est en soi pas si étonnante au sein d'un grand magasin. Mais il n'y a pas que des objets ou du mobilier à être mis en avant lors de ce genre d'événements, puisque tous les pans de la création artistique et de l'histoire de l'art y sont représentés : des objets d'archéologie (exposition d'art afghan^[147] en 1963) à la sculpture et au design contemporain (exposition Isamu Noguchi^[148] en 1950), de la peinture traditionnelle (Yokoyama Taikan^[149] en 1958) à l'art moderne (exposition Pablo Picasso^[150] en 1951).

[146] Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, New York, Bretano's, 1930, p. 65. Cité à partir de Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009, p. 54.

[147] Exposition *Afuganisutan kodai bijutsu-ten* [Art ancien d'Afghanistan], qui s'est tenue aux grands magasins Takashimaya de Nihonbashi, Tôkyô, 24 septembre — 06 octobre 1963, puis aux magasins Takashimaya de Namba à Ôsaka, 19 octobre — 30 octobre 1963.

[148] Exposition *Isamu Noguchi sakuhin-ten* [Créations d'Isamu Noguchi], magasins Mitsukoshi de Nihonbashi, Tôkyô, 18 août — 20 août 1950.

[149] Exposition *Yokoyama Taikan-ten* [Exposition Yokoyama Taikan], magasins Mitsukoshi de Nihonbashi, Tôkyô, 11 mars — 16 mars 1958.

[150] Exposition *Pikaso-ten : abura-e, tôki, gwâshu, shusai, dessan, chôkoku, hanga, sashiebon*

Étant donné les vastes volumes d'exposition dont les grands magasins disposent, ce sont également entre leurs murs que se déroulent les grandes expositions de photographie d'après-guerre. Ainsi, alors qu'Edward Steichen envisage dans un premier temps de présenter la version japonaise de sa grande exposition *The Family of Man*^[151] dans l'enceinte du musée national d'art moderne de Tôkyô, il doit rapidement abandonner cette idée. Le musée tokyoïte est bien moins vaste que le MoMA, qui a accueilli la première version de l'exposition, et Steichen décide d'en confier la mise en espace à l'architecte Tange Kenzô quand il comprend qu'il devra se contenter d'une surface délicate à organiser, celle des grands magasins Takashimaya de Nihonbashi^[152] (fig. 113). Le choix de se rabattre sur ce nouvel espace est alors principalement dû au manque de place. Les grands magasins reçoivent par la suite la plupart des grandes expositions de photographie. On peut citer à titre d'exemples l'exposition de clichés d'Henri Cartier-Bresson^[153] de 1957 ; *Color in Japan*^[154], grande exposition de tirages couleur organisée par la Société Japonaise de Photographie lors des Jeux Olympiques d'été de Tôkyô de 1964 ; des manifestations plus historiques comme l'exposition *Nihon gendai shashin-shi-ten – Sengo kara shôwa 45 nen made*^[155] [Histoire de la photographie japonaise contemporaine – De la fin de la guerre à 1970] organisée dans les magasins Seibu d'Ikebukuro ; ou encore la rétrospective André Kertész^[156] au Printemps de Ginza en 1985. Cette situation sans équivalent en Occident perdure encore de nos jours, tant l'habitude prise par les grands magasins d'organiser des expositions est ancrée, alors même que des infrastructures culturelles plus vastes ont ouvert leurs portes. Ainsi, c'est dans la galerie du centre commercial Omotesandô Hills qu'a été présentée la grande exposition *Umeppu* [Ume] de la photographe Ume Kayo du 7 au 22 août 2010, parmi

[Exposition Picasso : peintures à l'huile, poteries, gouaches, aquarelles, dessins, sculptures, gravures, livres illustrés], magasins Takashimaya de Nihonbashi, Tôkyô, 26 août — 03 septembre 1951.

[151] Exposition *Za famirî obu man* [The Family of Man], magasins Takashimaya de Nihonbashi, Tôkyô, 21 mars — 15 avril 1956. Pour plus de détails sur la version japonaise de l'exposition, nous nous permettons de renvoyer à : Lilian Froger, « Transposition : l'exposition *The Family of Man* au Japon », 2.0.1, n° 5, mars 2011, p. 25-28 ; 47-52.

[152] Kimura Ihee, « *Za famirî obu man-ten to Nihon shashinkai* » [L'exposition *The Family of Man* et le monde de la photographie japonaise], *Geijutsu shinchô*, vol. 9, n° 4, avril 1958, p. 310.

[153] Exposition *Karuchie-Buresson shashin-ten* [Photographies de Cartier-Bresson], magasins Takashimaya de Nihonbashi, 17 avril — 26 mai 1957.

[154] Exposition *Color in Japan*, magasins Matsuya de Ginza, 09 septembre — 20 septembre 1964.

[155] Exposition *Nihon gendai shashin-shi-ten – Sengo kara shôwa 45 nen made* [Histoire de la photographie japonaise contemporaine — De la fin de la guerre à 1970], magasins Seibu d'Ikebukuro, 15 novembre — 2 décembre 1975. Le catalogue, publié par l'Association des photographes japonais [*Nihon shashinka kyôkai*] dans le cadre de cette exposition, a longtemps fait autorité comme histoire de la photographie japonaise.

[156] Exposition « Andore Kerutesu-ten. Shashin geijutsu no kyoshô » [André Kertész : un maître de l'art photographique], magasins Printemps de Ginza, 18 juillet — 13 août 1985, puis magasins Printemps de Namba à Ôsaka, 14 septembre — 24 septembre 1985.

les plus importantes à lui avoir été consacrée depuis le début de sa carrière (fig. 20).

Indépendamment des grands magasins mais toujours dans la même veine commerciale, une autre typologie de lieu d'exposition assez spécifique au Japon voit le jour dans les années 1950 : la galerie gérée par les fabricants de matériel photographique. L'après-guerre est marqué au Japon, dans le monde de la photographie, par la perte d'influence des cercles d'amateurs, contrebalancé par l'essor des fabricants de matériel photographique (appareils, films et papiers) sur la scène industrielle nationale et internationale^[157]. Ces entreprises, conjointement à la création d'usines et de magasins sur tout le territoire, vont ouvrir leurs propres lieux d'exposition, d'abord à Tôkyô puis dans les grandes villes du pays. Konishiroku (futur Konica) fait figure de pionnier avec sa galerie [*Konishiroku Foto Gyarai*] inaugurée à Ginza en 1954, suivie en 1956 par la galerie Gekkô fondée par le fabricant de papier photographique Mitsubishi-seishi, puis par le Fuji Photo Salon en 1957. Les ouvertures se poursuivent, jusqu'à ce que chaque fabricant possède, à la fin des années 1970, son propre espace d'exposition. En plus de Fuji et Konishiroku, ce sont également Nikon, Canon, Minolta et Olympus qui inaugurent des galeries à Tôkyô. Toutes ces galeries, qui existent encore pour la plupart de nos jours, privilégient pour leur programmation les grands noms du photojournalisme d'après-guerre, ainsi que les clichés des amateurs ayant remporté des prix aux différents concours que ces industriels organisent^[158]. Bien que gérées directement par des entreprises ou des industriels, ces galeries n'ont pas de vocation commerciale : il s'agit d'espaces d'exposition et de promotion des œuvres photographiques, mais en aucun cas de lieu de vente.

Le développement au Japon des différentes galeries et musées spécialisés en photographie est assurément tardif et s'est produit par étapes : dans les années 1950-1960 avec les galeries de grands magasins et de fabricants de matériel photographique, à partir des années 1970-1980 avec les galeries commerciales, et les musées dans les années 1990. Cette situation n'est finalement guère éloignée de ce qui a pu se produire en Occident. Certes, les lieux d'exposition japonais sont souvent plus exigus et étroits que ceux de leurs homologues occidentaux, mais ils existent néanmoins, et sont, à y regarder de près, plus nombreux qu'on pourrait le penser de prime abord. Un guide publié par le musée de la photographie de Tôkyô en 2002 répertoriant les musées liés à la

[157] D'après la revue américaine *Popular Photography*, les exportations d'appareils photographiques fabriqués au Japon auraient été multipliées par 650 entre 1947 et 1954, expliquant ainsi l'activité florissante des fabricants. Anonyme, « The Japanese Photo Industry », *Popular Photography*, vol. 41, avril 1957, p. 136-137.

[158] Ces concours, relayés par les revues de photographie, sont extrêmement populaires dans les années 1950 à 1970. Les concours Canon et Fuji recueillent ainsi plus de 100 000 candidatures en 1954.

photographie (conservant ou exposant des tirages) compte quarante-huit établissements qui répondent à ces deux critères^[159]. Tous ces lieux ne sont pas consacrés à la seule production contemporaine, mais il faut cependant reconnaître que les espaces où exposer la photographie sont nombreux au Japon. Malgré la multiplication de ces établissements depuis les années 1990, aucune baisse de la production éditoriale des photographes n'est sensible, même depuis la construction de ces différentes structures. Cela laisse entendre que le choix de la publication n'est pas à imputer, en tout cas pas seulement, à un manque d'exposition.

3. Le marché de la photographie et les salons

Plutôt que de supposer que les artistes publient car ils n'ont pas la possibilité d'exposer, il convient de ne pas se focaliser uniquement sur l'action de montrer des œuvres. Deux facettes sont à prendre en compte dans la relation de l'artiste au lieu d'exposition, surtout dans le cadre de la galerie commerciale : exposer et vendre. En effet, la question est aussi de savoir si un photographe peut vivre décemment de la vente de ses tirages, au-delà du simple fait d'exposer. Pour cela, il faut que le marché de la photographie soit mature, ce que Dominique Sagot-Duvaurox et Nathalie Moureau estiment être le cas depuis les années 1990 :

« La qualification de la photographie comme œuvre d'art étant désormais acquise, un réel marché privé du tirage photographique peut se développer. La multiplication des lieux d'exposition, la reconnaissance institutionnelle de la photographie et son utilisation de plus en plus fréquente par les artistes, la mise en place enfin de règles destinées à distinguer clairement les différents types de tirages et leur authenticité viennent réduire l'incertitude initiale attachée au bien. Le marché de la photographie décolle d'autant plus facilement que les autres marchés de la création plastique contemporaine sont en crise. On parle alors de mort de la peinture ; et les installations, œuvres processus ou performances s'avèrent inadaptées à satisfaire la demande (œuvres souvent monumentales ou éphémères difficiles à conserver par des particuliers). Les collectionneurs se tournent alors volontiers vers la photographie, qui est plus facile à exposer et à conserver^[160]. »

La première condition nécessaire à l'épanouissement d'un marché du tirage photographique

[159] Matsumoto Norihiko, *Nihon no bijutsukan to shashin korekushon* [Musées et collections de photographies au Japon], *op. cit.* Voir également : Hiraki Osam, Ishiwata Maya, *Japanese Photography Guide*, Tucson, Nazraeli, 1996.

[160] Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », *art. cit.*, p. 93.

repose sur ce que Sagot-Duvaurox et Moureau décrivent comme la « qualification de la photographie comme œuvre d'art », qu'ils jugent acquise dans les années 1990. Au Japon, les collectionneurs restent réticents à acheter de la photographie, malgré des prix attractifs en comparaison de la peinture et de la sculpture.

Dans un entretien de 2009 au titre évocateur, « La photographie suscitera-t-elle un nouveau marché de l'art contemporain ? », le galeriste Gotô Shigeo, responsable de la G/P Gallery, résume les changements qui s'opèrent lentement sur le marché japonais :

« À la faveur d'un cadre théorique nouveau, la photographie se trouve naturellement réévaluée et on la considère pour la première fois comme une œuvre d'art contemporain. Les prix vont de fait augmenter, mais cette situation ne concerne pas actuellement le Japon. [...] Mais on n'y peut rien, le processus d'inclusion de la photographie dans l'art contemporain y est à peine amorcé^[161]. »

Les différents acteurs s'accordent sur une quasi absence de marché de la photographie au Japon, due à un manque d'intérêt des collectionneurs locaux. Ceci explique la difficulté des galeries japonaises à perdurer au-delà des premières années, ainsi que celle des photographes à vivre de la vente de leurs tirages. Au sein d'un marché national trop réduit, les photographes japonais se voient obligés d'être représentés par des galeries étrangères – majoritairement américaines ou européennes – afin d'augmenter leur visibilité internationale. C'est le cas de Yamamoto Masao, dont les tirages sont distribués par trois galeries japonaises et par seize autres à l'étranger (États-Unis, Italie, France, Pays-Bas, Belgique, Suisse, Allemagne, Espagne, Russie et Brésil). Kawauchi Rinko, représentée au Japon par la galerie FOIL, s'est aussi vue obligée d'élargir le nombre de galeries diffusant son travail. Elle s'en explique simplement :

« Il n'y a pas ce genre de marché [du tirage photographique] au Japon. Actuellement, même si je vis principalement de la vente de mes clichés, ce sont uniquement des étrangers qui les achètent. C'est la même chose pour les expositions : l'an prochain je dois exposer à la Fondation Cartier à Paris, puis à New York et à Londres^[162]. »

Les photographes, autant que les galeries qui les représentent, souffrent généralement d'un manque de visibilité, surtout à l'étranger. Les salons internationaux constituent

[161] Yamauchi Hiroyasu (dir.), « Shashin wa aratana âto mâketto wo akeru ka » [La photographie suscitera-t-elle un nouveau marché de l'art contemporain ?], entretien entre Gotô Shigeo et Takeuchi Mariko, *Bijutsu techô*, vol. 61, n° 927, septembre 2009, p. 127 : 「本来なら理論的な文脈によって位置づけられて、はじめて写真が現代アートの作品として扱われることになる。それで値段も上がっていくわけだけど、日本では今、そういうところを省いている。[...] 写真がアートになっていく過程はまだ始まったばかりだから、しょうがない部分はあるんですが。」 [ma traduction].

[162] Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi, « Sans titre », entretien avec les deux photographes, *Komâsharu Foto*, n° 499, janvier 2005, p. 121.

par conséquent une bonne vitrine sur la scène internationale, puisqu'ils réunissent dans un même lieu et pendant un court laps de temps les différents acteurs de la chaîne économique des œuvres d'art : artistes, agents, galeristes, collectionneurs, conservateurs, critiques, journalistes spécialisés, etc. Mais les galeristes japonais ne témoignent que peu d'intérêt pour ces événements qui ont lieu à l'autre bout du monde et qui impliquent des coûts importants (de location de stand, de transport des œuvres, etc.). La situation ne change guère après la création en 1997 de ParisPhoto, premier salon international spécifiquement dédié à la photographie, qui réunit chaque année au mois de novembre une centaine de galeries, d'abord au Carrousel du Louvre, puis au Grand Palais à partir de l'édition de 2011^[163]. Peu de galeries japonaises y participent, bien que ParisPhoto soit rapidement considéré comme incontournable par la plupart des professionnels. La douzième édition du salon en 2008 annonce cependant un tournant important quant à l'implication des galeries japonaises dans cette manifestation parisienne après plusieurs années d'indifférence.

Après l'Espagne, la Scandinavie ou l'Italie, le thème du Japon est arrêté pour l'édition 2008, et c'est la critique Takeuchi Mariko qui est chargée du commissariat de la section japonaise. Six galeries japonaises sont incluses dans le parcours général^[164], et huit autres structures sont directement invitées par Takeuchi afin de former le noyau dur de la manifestation^[165]. En plus de ces quatorze galeries, Takeuchi Mariko souhaite insister sur ce qu'elle considère comme l'une des spécificités de la scène photographique japonaise actuelle et demande à ce que des éditeurs puissent également disposer d'une place de choix dans la partie centrale du salon. « Afin de mettre en lumière le rôle important joué par les livres de photographies sur la scène photographique japonaise^[166] », elle retient donc cinq éditeurs : Akaakasha, Seigensha, Tōseisha, Little More et bookshop m. La présence des œuvres des artistes japonais ne reste cependant pas cantonnée aux seules galeries et éditeurs invités par Takeuchi. Les autres galeristes sont aussi appelés à mettre en valeur les œuvres de photographes japonais qu'ils représentent : Narahashi Asako par la galerie allemande Priska Pasquer, Homma Takashi par les parisiens de Toluca, Yamamoto Masao par les galeries Jackson Fine Art et Camera Obscura, ou encore Araki

[163] Fort de son succès, le salon a ouvert en 2013 une antenne aux États-Unis, ParisPhoto Los Angeles, qui doit se tenir chaque année à la fin du mois d'avril.

[164] Les galeries MEM, Taro Nasu, Picture Photo Space qui ont déjà participé ; Rat Hole Gallery, Taka Ishii et Zeit Photo Salon pour qui il s'agit de la première venue.

[165] Ces galeries sont la Base Gallery, FOIL, G/P Gallery, Hiromi Yoshii, Gallery White Room Tokyo, Shūgo Arts, The Third Gallery Aya et Tomio Koyama Gallery.

[166] Anonyme, « Nihon shashin ni kanshin ga atsumatta 2008 nen no Parifoto » [L'attention portée à la photographie japonaise lors de l'édition 2008 de ParisPhoto], entretien avec Takeuchi Mariko, *Photographica*, vol. 14, printemps 2009, p. 96 : 「日本の写真シーンにおいて写真集が果たす重要な役割に光を当てるため」 [ma traduction].

Nobuyoshi mis en avant sur les stands de douze galeries différentes. En tout, ce ne sont pas moins de cent trente artistes japonais dont les œuvres sont proposées à la vente lors du salon. L'impact de l'édition 2008 du salon sur le monde de la photographie japonaise est puissant : la presse spécialisée s'en fait l'écho, souvent avec étonnement^[167] (fig. 21), et les photographes comme les galeristes découvrent un nouveau marché à leur portée.

La présence des galeries japonaises sur le marché international s'avère une nécessité, puisque c'est finalement à l'étranger que se fait actuellement l'essentiel des transactions. Takeuchi Mariko l'exprime sans ambages lors de la préparation du salon ParisPhoto de 2008 : « De nos jours, il est possible de vendre des photographies japonaises sur le marché occidental, mais, à l'inverse, je pense qu'il n'est pas encore aisé de vendre des photographies au Japon^[168]. » L'année suivante, en 2009, est inaugurée la première édition du salon Tokyo Photo dans la tour Mori à Roppongi, sans commune mesure en terme d'ampleur avec ParisPhoto et qui peine à attirer galeries et visiteurs^[169]. Alors que les galeries de photographie sont relativement nombreuses à Tôkyô, du moins dans des proportions comparables à la situation occidentale, le principal écueil pour les galeristes réside dans la difficulté à développer un marché des tirages photographiques sur le territoire national. Les collectionneurs restent rares, ce qui rend le marché fragile. Pour les photographes japonais, le problème n'est pas tant de la visibilité de leurs œuvres, car les lieux où exposer existent, mais bien de réussir à créer un revenu à partir de la vente de leurs tirages. Il s'agit donc avant tout d'un défaut du marché plutôt que d'un manque de galeries et de musées où exposer les clichés.

4. Le prix Kimura Ihee pour la photographie et autres récompenses artistiques

Concernant la photographie japonaise, d'autres facteurs de valorisation du travail des artistes sont cependant à prendre en compte, notamment les différents prix décernés

[167] Voir le dossier spécial « Paris Photo », dans *Photographica*, vol. 14, printemps 2009, p. 94-113 ; Itô Toyoko, « Nihon no shashinka 130 nin ga zurari. Shashin-fea Parifoto 2008 » [130 photographes japonais à la suite. Le salon ParisPhoto 2008], *Bijutsu techô*, vol. 61, n° 918, février 2009, p. 116-117. Des revues comme *Photographica* ou *Bijutsu Techô* proposent ensuite chaque année un compte-rendu du salon ParisPhoto sur plusieurs pages.

[168] Takeuchi Mariko, « PUNCTUM Photo+Graphix Tokyo », entretien avec Teramoto Issei, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 99 : 「日本の写真を欧米へ売り出すのは、いまビジネスとして可能性があると思いますが、逆に日本で写真を売るのはいまだ簡単にはいかないと思うんです。」 [ma traduction].

[169] Le salon ParisPhoto a regroupé cent vingt-huit galeries en 2012 contre trente-huit à Tokyo Photo. Le premier a attiré plus de 54 000 visiteurs contre 10 000 pour le second.

chaque année. L'une des particularités majeures du monde de la photographie japonaise réside dans l'organisation d'un nombre important de prix et de récompenses qui rythment l'année et font figure de puissants marqueurs de reconnaissance institutionnelle dans la carrière des artistes. De nombreux prix photographiques existent au Japon, parmi lesquels le prix Kimura Ihee pour la photographie [*Kimura Ihee shashin-shō*], de loin le plus prestigieux de tous. Chaque année depuis 1975, il récompense un photographe dont l'œuvre a marqué le monde de la photographie japonaise dans l'année écoulée. Après une première sélection établie à partir d'une enquête envoyée à environ quatre cents photographes ou personnes en lien avec la photographie, le lauréat est choisi parmi les noms restants par un jury composé de photographes professionnels et du directeur de la rédaction de la revue *Asahi kamera* qui organise le prix. Celui-ci distingue un travail récent, quel qu'en soit le support ; qu'il ait été présenté sous la forme d'un portfolio dans un magazine, d'un livre ou d'une exposition. Les premières éditions ont plusieurs fois récompensé des portfolios parus dans les pages du magazine *Asahi kamera*, pour ensuite privilégier régulièrement le support du livre^[170].

Dans la presse généraliste, le prix Kimura Ihee est fréquemment comparé au prix Akutagawa, le plus renommé des prix littéraires japonais. La comparaison avec le prix Akutagawa n'a rien d'anodin, car au-delà de la notoriété que partagent ces deux récompenses, le prix Kimura est entièrement calqué sur le système des prix littéraires japonais. Ces derniers sont d'une part eux aussi organisés pour la majorité par des revues ou des maisons d'édition : le prix Bungei [*Bungei-shō*] est par exemple décerné par la revue littéraire du même nom ; le prix Noma pour la littérature [*Noma bungei-shō*] l'est par l'éditeur Kōdansha. D'autre part, leurs jurys sont composés pour le plus grand nombre par des pairs (des écrivains pour les prix littéraires, des photographes pour les prix de photographie) afin de sélectionner un auteur dont l'œuvre a été la plus remarquée dans l'année, souvent un jeune auteur. Ozaki Mariko, critique littéraire pour le quotidien *Yomiuri shimbun*, décrit ainsi le fonctionnement des prix littéraires au Japon :

« Les prix littéraires au Japon sont particuliers et constituent un système assez curieux. Tous les pays occidentaux ont chacun une tradition de prestigieux prix littéraires au sommet desquels se trouve le prix Nobel suédois. Mais pour la plupart, il s'agit de distinguer, parmi les romans d'auteurs déjà connus, l'œuvre maîtresse de l'année : dans aucun autre pays que le Japon, les écrivains ne montrent une telle ferveur à tenir le rôle de jurés, sous la houlette des grandes maisons d'éditions ou de journaux, pour chercher de nouveaux écrivains.

Il est très rare, comme c'est le cas au Japon, que les prix littéraires fonctionnent

[170] Pour le détail des lauréats du prix Kimura Ihee, voir la liste placée en annexes, p. 517-518.

grâce à des écrivains susceptibles de choisir dans des maisons d'édition rivales des auteurs à soutenir par des prix le plus souvent accompagnés de montants en espèces (parfois élevés) offerts aux lauréats. [...] Le monde littéraire, le monde de l'édition et le monde des médias littéraires sont donc quoi qu'il arrive liés dans un rapport triangulaire autour des prix littéraires^[171]. »

Les enjeux sont importants, tant ces prix jouent le rôle de prescripteurs culturels et entraînent des volumes de vente colossaux. La jeune auteur Wataya Risa a ainsi vendu 127 000 exemplaires de son premier roman, *Appel du pied*^[172], après avoir obtenu le prix Akutagawa en 2003. Du côté des photographes, certains lauréats du prix Kimura Ihee récoltent généreusement les fruits de cette promotion. Suite à leur nomination au prix Kimura Ihee, Nakano Masataka a vendu 70 000 exemplaires de *Tokyo Nobody* (2000) et Ume Kayo 110 000 exemplaires de *Umeme* うめめ (2006) ; des chiffres considérables pour un livre de photographies, de surcroît de la main de jeunes auteurs inconnus du grand public avant l'obtention du prix.

Le règlement du prix Kimura Ihee et d'autres prix secondaires, tels que les prix Canon [*Kyanon Shashin shin-seiki* – Prix Canon, Nouveau siècle de la photographie] ou Hitotsubo-ten [Exposition de 3,3 m²] créés en 1992, n'est pas sans conséquence sur la teneur des travaux proposés pour concourir. En effet, avec le prix Kimura Ihee, ce n'est plus une seule image qui est proposée au jury – comme c'était le cas auparavant avec les concours de fabricants de matériel photographique ou bien ceux organisés par les revues spécialisées –, mais un ensemble de clichés, mis en page ou exposés. Lors de l'épreuve de sélection du prix Hitotsubo-ten, les concurrents présentent là aussi une suite d'images sous forme de portfolio, avant de produire une exposition sur une petite surface (de 3,3 m² comme le nom du concours l'indique). Les possibilités s'en trouvent ainsi multipliées, tout en affermissant, par le biais du support du portfolio, l'importance du rapport au livre et aux supports imprimés. Le critique Iizawa Kôtarô, qui participe aux jurys des prix Canon et Hitotsubo-ten, considère comme une grande avancée la décision de demander un portfolio aux photographes lors des prix :

« Jusqu'à présent, les concours où l'on ne proposait qu'une seule image dominaient. Mais comme cela ne correspondait ni à l'essence de la photographie, ni à ce que produisait les artistes, il fut décidé de les faire concourir avec une sorte de *book*, un livre fait main. La mise en place de ce nouveau système fut vraiment importante. On rendait ainsi

[171] Ozaki Mariko, *Écrire au Japon. Le roman japonais depuis les années 1980* [*Gendai nihon no shôsetsu*, 2007], trad. fr. Corinne Quentin, Arles, Philippe Picquier, 2012, p. 110-111.

[172] Wataya Risa, *Appel du pied* [Keritai senaka, 2003], trad. fr. Patrick Honnoré, Arles, Philippe Picquier, 2005.

possible le fait de présenter des travaux complètement différents de ce qui était présenté jusqu'alors^[173]. »

Présenter un portfolio lors des prix, assorti des éventuels retours faits par les membres du jury, a parfois servi aux photographes d'amorce de réflexion sur la mise en page de leurs clichés. Par la suite, de nombreux portfolios ont constitué une base pour la conception d'un premier ouvrage, comme ce fut le cas pour la photographe HIROMIX (de son vrai nom Toshikawa Hiromi).

En remportant le grand prix Canon en 1995 à l'âge de dix-neuf ans seulement, HIROMIX fait une entrée remarquée sur la scène artistique japonaise. Elle participe au concours en présentant un petit livre de trente-quatre pages, qu'elle réalise avec l'aide de Homma Takashi pour la sélection des clichés et la mise en page. Elle utilise pour ce faire de simples tirages de laboratoires, de petit format, qu'elle photocopie et agrafe^[174]. Malgré la simplicité rudimentaire du procédé, le jury du concours Canon est conquis par la force des images et le dynamisme de la mise en page. Le jury se compose cette année-ci d'Izawa Kôtarô, du critique d'art Nanjô Fumio, de Jean-Claude Lemagny alors responsable des collections de photographie de la Bibliothèque nationale de France et d'Araki Nobuyoshi^[175]. Ce dernier souligne son intérêt pour le travail de HIROMIX en lui décernant un prix d'excellence, qui est l'étape succédant la première sélection. Elle est ensuite choisie parmi les différents lauréats des prix d'excellence que chacun des jurés décerne et reçoit le grand prix au mois de novembre 1995. Le petit livre qu'elle a conçu, intitulé *School Days* (parfois aussi appelé *Seven Teen Girl Days*), représente une sorte de journal intime et rassemble des clichés d'amis de la photographe, des sorties au restaurant, en ville, au bord de la mer, etc. Pour la mise en page, Homma s'est inspiré de l'ouvrage *Angel Youth* (1992) de l'Américain Jack Pierson, et HIROMIX conservera les mêmes intentions lors de la publication de son premier livre, *Girls Blue*, en 1996. Toutes

[173] Anonyme, « Shashin shin-seiki to Hitotsubo-ten no torikata » [Comment remporter le Prix Canon — Nouveau siècle de la photographie et le prix Hitotsubo-ten], entretien avec Izawa Kôtarô, *Phat Photo*, n° 28, juillet-août 2005, p. 30 : 「それまでは「1枚写真の応募」が大きな力を持っていたんだけど、それではとても写真の表現として作家たちがやろうとしていることに追いつかないということになり、ブックというか、手づくりの写真集で応募するという形式にした。この形式にしたことは大きかったと思うんですね。今までのものとはまったく違うものが出てくるという可能性を作ったんです。」 [ma traduction].

[174] Homma Takashi, « Densetsu no shashinshû Sukûru Deizu ga umareta koro » [Autour de la création de *School Days*, livre de photographies devenu légendaire], *Studio Voice*, n° 243, mars 1996, p. 33.

[175] Izawa Kôtarô, « HIROMIX tôtei ! » [Entrée en scène de HIROMIX !], « *Onna no ko shashin no jidai* [L'époque de la « photographie de jeunes filles »], Tôkyô, NTT Shuppan, 2010, p. 105-107. De nombreux photographes renommés pour leurs publications ont participé aux jurys du prix Canon, certains pour une édition seulement : Araki Nobuyoshi (jusqu'en 2009), Moriyama Daidô (jusqu'en 2007), Robert Frank (année 1994), Homma Takashi (année 1998), Sarah Moon (année 1999), Tsuzuki Kyôichi (année 2001), Martin Parr (année 2003) ou William Eggleston (année 2005). Plus récemment, Sanai Masafumi (depuis 2010), Ômori Katsumi (depuis 2010) et HIROMIX (depuis 2011) sont devenus membres du jury du prix Canon.

les images de *School Days* ne sont pas reprises dans *Girls Blue*, mais la conception en est tellement proche que *School Days* peut être considéré comme une première ébauche de celui-ci. Surtout, HIROMIX a pu, lors des jurys, profiter des conseils d'Araki, lui-même photographe prolifique en matière de livres de photographies, la confortant ainsi dans ses choix. L'obtention du grand prix Canon grâce à *School Days* puis la publication l'année suivante de *Girls Blue* marquent le début de ce qu'on a appelé le « HIROMIX boom » : de nombreuses jeunes filles se reconnaissent dans le portrait brossé par HIROMIX et le livre est un véritable succès en librairie, touchant un public beaucoup plus large que celui des acheteurs habituels de livres de photographie^[176]. Il est suivi de plusieurs autres publications, dont une chez l'éditeur allemand Steidl, menant ensuite à l'obtention du prix Kimura Ihee en 2000 pour un autre de ses livres, *HIROMIX WORKS*.

Une issue similaire attend Kawauchi Rinko pour sa participation au concours Hitotsubo-ten en 1997. Elle y présente un portfolio d'une cinquantaine d'images intitulé « *Utatane* », participe à l'exposition collective des lauréats de la première sélection, puis remporte le grand prix. Le critique Iizawa Kôtarô, par ailleurs éditeur de la revue de photographie *déjà-vu*, l'encourage alors à poursuivre sur cette voie. Il l'aide à la sélection des clichés pour son premier livre, et *Utatane* paraît en 2001 simultanément à deux autres ouvrages, pour lesquels la photographe se voit décerner le prix Kimura Ihee. Dans le cas de Kawauchi comme dans celui de HIROMIX, le concours secondaire (Hitotsubo-ten ou Canon) fondé sur la production d'un portfolio mis en page leur a permis de s'exercer à la sélection et à la présentation de leurs images, à la base de toute pratique éditoriale. Les rencontres que HIROMIX et Kawauchi ont faites dans le cadre des jurys ont également facilité ensuite la réalisation de leur premier ouvrage, récompensé dans les deux cas par l'attribution du prestigieux prix Kimura Ihee. Le système des prix a définitivement parachevé leur avènement sur la scène artistique nationale et favorisé leur succès auprès du grand public, en donnant une visibilité considérable à leurs publications.

5. Structures indépendantes et *artist run spaces*

Le système des prix au Japon a le mérite d'avoir accéléré la reconnaissance artistique de nombreux photographes, en leur garantissant une audience qu'ils n'auraient pu espérer.

[176] Le public masculin n'a probablement pas été insensible aux photographies la représentant en petite tenue avec ses amies. Il faut ajouter à cela la jaquette qui protège le livre : on ne s'en aperçoit pas quand on feuillette l'ouvrage, mais si l'on retire la jaquette et qu'on la déplie, on découvre au verso un petit poster avec un autoportrait de HIROMIX les seins nus et en culotte. On peut supposer que ces éléments ne sont pas entièrement étrangers au succès du livre.

Il impose cependant un modèle pesant, très hiérarchisé, dans lequel la cooptation par les pairs est de rigueur. Le pouvoir décisionnel repose alors entre les mains de quelques personnalités du monde de la photographie, amené à juger leurs cadets. Ce système pose question à partir du moment où certains membres de jurys siègent plusieurs années de suite (Araki Nobuyoshi a par exemple été jury du prix Canon pendant dix-huit ans) et que d'autres participent à plusieurs jurys de prix différents. Cette organisation peut aisément être considérée comme partielle, ne faisant que peu de cas des œuvres les plus originales. Dans le cas des photographes dont la pratique est plus radicale et plus novatrice, les occasions de présenter leurs œuvres peuvent être rares. D'autres structures, moins visibles, font leur apparition dans les années 1970.

Dans le prolongement des revendications nées lors des manifestations étudiantes de la fin des années 1960^[177] (l'idée de non-conformisme, l'émancipation vis-à-vis des modèles dominants, la possibilité de créations collectives, etc.), la décennie suivante voit l'apparition des premiers lieux indépendants au Japon consacrés à la photographie. La première galerie indépendante [*jishu ren.ei gyararî* 自主連営ギャラリー] ouvre ses portes en 1974. Il s'agit de la galerie Q-BLIK, fondée et gérée par d'anciens étudiants de l'université Waseda, qui fait autant office de lieu de rencontre pour le groupe que de lieu d'exposition. Malgré la faiblesse de leurs moyens, les membres du groupe ont à cœur d'organiser des expositions de qualité, réussissant par exemple à présenter des tirages de Robert Frank, par l'intermédiaire de Motomura Kazuhiko, l'éditeur de son ouvrage *Lines of My Hands* [aussi connu au Japon sous le titre *Watasbi no te no shi*] publié en 1972^[178]. La création de la galerie Q-BLIK fait rapidement des émules et est suivie par l'ouverture de nombreuses autres galeries autogérées par les artistes eux-mêmes, à Tôkyô comme en province dans les années 1970-1980^[179]. La durée de vie de ces galeries a souvent été très courte, n'excédant que rarement deux ou trois ans, mais elles ont été fondamentales dans la mise en place de nouveaux espaces, à la fois d'exposition et comme lieu de travail et de vie, où les rencontres sont possibles et où se tisse un réseau de relations. Elles ont

[177] Les révoltes étudiantes qui se déroulent autour de l'année 1968 au Japon sont relayées par des manifestations de grande ampleur, qui dépassent le cadre strictement étudiant pour toucher une part plus vaste de la société. Ces grands rassemblements dénoncent notamment les armes atomiques, la révision du Traité de sécurité avec les États-Unis et le statut d'Okinawa, considéré comme un poste avancé de l'armée américaine.

[178] Ôdaira Tôru, « Jidai no dansô no hyôshutsu — 1970 nendai, jishu gyararî no tenkai » [L'expression d'un changement d'époque. Les années 1970 : l'apparition des galeries indépendantes], *déjà-vu*, n° 7, janvier 1992, p. 159.

[179] Concernant le dynamisme des groupes photographiques et des galeries indépendantes au Japon, la source la plus complète est : Kaneko Ryûichi, Nagai Hiroshi, Shimao Shinzô, *Indipendente fotogurafâzu in Japan 1976-83* [Photographes indépendants au Japon 1976-1983], Tôkyô, Shoseki, 1989. Cet ouvrage regroupe les portraits des principaux groupes actifs à cette période, recense leurs différents membres, établit la liste des expositions qu'ils ont organisées quand cela est connu, etc. À propos des galeries indépendantes fondées dans les années 1970 et 1980, voir la chronologie en annexes, p. 519-533.

aussi fourni aux photographes l'occasion de se familiariser avec l'imprimé puisque de nombreux groupes ont publié des revues ou des livres afin de diffuser plus largement leur travail.

L'exemple le plus emblématique est celui du groupe constitué autour de *WORKSHOP Shashin-gakkô* [WORKSHOP/École de photographie], une petite structure indépendante organisant des cours du soir de photographie à Tôkyô, dans le quartier de Kôraku. Même si ce sont avant tout les professeurs qui ont fait entrer cet établissement indépendant dans l'histoire – tous figurant depuis parmi les grands noms de la photographie japonaise –, le fonctionnement des enseignements par atelier, moins académique que dans une école classique, a encouragé certaines expérimentations postérieures. Le dépliant de présentation de l'école précise rapidement le fonctionnement de la structure :

« En 1975, une nouvelle ère a déjà débuté pour la photographie. Il est désormais grand temps de réfléchir sérieusement à ce qu'est la photographie. Le 22 avril, nous créons WORKSHOP/École de photographie, dont le fonctionnement est conçu comme celui des écoles élémentaires bouddhiques (où l'on choisit son atelier). WORKSHOP est le lieu où s'élabore un nouveau système, dans lequel l'accent est mis sur les rencontres entre les personnes. Nous souhaitons qu'ici vous appreniez l'indépendance et nous vous invitons à faire main basse sur nos savoir-faire.

Araki Nobuyoshi / Tômatsu Shômei / Fukase Masahisa / Hosoe Eikô / Moriyama Daidô / Yokosuka Noriaki.

Cursus d'un an / Vingt places dans chaque atelier / Aucune condition d'âge, de sexe, ni de niveau d'études^[180]. »

L'autonomie offerte aux élèves dans ces cours du soir, autant que les libertés prises dans l'organisation des enseignements, ont contribué à la renommée de cette petite structure. Rien n'était figé, et des expositions avaient également lieu sur place. De plus, dès l'ouverture de l'école, les professeurs et les élèves ont édité un journal renseignant sur les activités de chacun et dont la publication se poursuit quelques mois encore après la fermeture de WORKSHOP^[181] en 1976 (fig. 22). L'établissement a certes eu une existence très limitée

[180] *Ibid.*, p. 15 : 「1975年、すでに新しい写真の時代は始まっている。いまこそ、真剣に、写真について考えなければいけない。4月22日、寺小屋スタイルのワークショップ（教室選択制）写真学校を成立する。ワークショップは人間の出会いを重視する新しいシステムの創造現場。そこであなたは、私から個性をそしてワザを盗んでほしい。荒木経惟。東松照明。深瀬昌久。細江英公。森山大道。横須賀功光。教程1年・各教室定員20人・年令性別学歴不問」 [ma traduction].

[181] *Ibid.*, p. 78-79. Voir également l'entretien mené entre Tômatsu Shômei et Homma Takashi au sujet de la pédagogie menée à WORKSHOP : Homma Takashi, « Chôhatsu suru wâkushoppu. WORKSHOP shashin-gakkô » [Un atelier jouant la provocation. L'école de photographie WORKSHOP], entretien avec Tômatsu Shômei, in Homma Takashi, *Tanoshii shashin. Yoi ko no tame no shashin kyôshitsu* [Des photographies amusantes. Cours de photographie pour enfants sages], tome 3,

dans le temps (à peine plus d'un an), mais son influence est considérable sur les jeunes photographes de la fin des années 1970. Après la fermeture de WORKSHOP, certains des élèves reprennent le flambeau et créent leur propre structure : Image Shop CAMP [*Imêji shoppu CAMP*] fondé notamment par Kurata Seiji, Kitajima Keizô et d'autres élèves de Moriyama Daidô en 1976 ; ou encore la galerie de photographie PUT [*Foto gyararî PUT*], mise en place par quinze anciens élèves de Tômatsu Shômei, toujours en 1976. Il s'agit là de structures indépendantes, gérées par les photographes et organisant de nombreuses expositions. La galerie PUT publie par ailleurs elle aussi sa propre revue, *Shikaku no genzai* [Actualité du regard].

Le point capital réside dans le fait que les galeries sont ici créées puis administrées directement par les photographes. Appelés généralement *artist run spaces*, ce type d'établissements se développe dans les années 1980 à Tôkyô (PAX Gallery, Place M, Gallery Kaidô, FROG, etc.). Animés certes par « le désir de faire connaître [leurs] propres travaux sur une voie oblique lorsque tout autre débouché semble impossible^[182] », les artistes apprécient également dans ces galeries indépendantes l'enthousiasme créatif partagé entre les membres, qui tous participent à la vie de la galerie sans rapport de hiérarchie les uns par rapport aux autres. Revenant sur sa propre expérience au sein de la galerie Kaidô (elle ouvre une première fois de 1988 à 1992, puis accueille le public dans de nouveaux locaux depuis 2007), l'artiste Onaka Kôji explique clairement que la coopération entre les photographes est ce qui fonde ce genre d'expériences :

« Parce que nous avons trois pièces [dans la galerie], nous avons pour principe d'exposer en même temps un photographe débutant, un auteur plus confirmé et moi-même, chacun dans sa pièce. Il est ainsi possible de voir les clichés des uns et des autres, de discuter entre confrères et de s'encourager mutuellement. Au départ, quand j'ai ouvert la galerie Kaidô (la première fois), il n'y avait plus de galeries indépendantes après la fermeture de la galerie CAMP (la galerie indépendante créée par Moriyama Daidô et d'autres) à laquelle je participais également. Comme à l'époque de CAMP c'était moi le plus jeune, je considérais qu'il ne resterait plus rien des galeries indépendantes si je ne le transmettais pas moi-même. Il fallait que la génération suivante reprenne le flambeau. Et en effet, parmi les jeunes gens qui fréquentaient la galerie Kaidô en ce temps là, certains ont fondé Galeria Q. La galerie 03 Fotos a aussi ouvert ses portes. C'est pourquoi je ne compte pas poursuivre trop longtemps l'expérience de la galerie Kaidô. Encore deux ou trois ans, ce serait bien^[183]. »

Tôkyô, Heibonsha, 2014, p. 25-29.

[182] Patrice Joly, « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants », 02, n° 66, été 2013, p. 55.

[183] Takazawa Kenji, « Gyararî Kaidô » [Galerie Kaidô], entretien avec Onaka Kôji et Yanagihara

Dans les années 1990, le mouvement de création de galeries indépendantes s'essouffle, en partie à cause des hausses de loyer lors de la bulle économique. La prise de relais par les institutions publiques est aussi un facteur important à prendre en compte. Plusieurs établissements ferment sans être remplacés par d'autres. Il faut attendre les années 2000 pour que le dynamisme bouillonnant des années 1970 refasse surface. Plusieurs galeries indépendantes ouvrent au public : la Photographer's Gallery entre autres par Kitajima Keizô et Sasaoka Keiko, NO.12 Gallery^[184], Therme Gallery [*Terume gyarari*], Totem Pole à Yotsuya, Studio 35 Minutes à Nakano, et tout récemment la Gallery 916 en 2012 par le photographe Ueda Yoshihiko et Gotô Shigeo^[185].

S'attardant sur l'exemple du fonctionnement de la galerie Totem Pole, Dan Abbe en fait la description suivante :

« Totem Pole est dirigée par un groupe de membres qui tous donnent un coup de main pour payer le loyer et prennent les décisions ensemble au sujet de la galerie. Il y a au moins cinq ou six galeries qui fonctionnent de même. Tote Pole avait auparavant six membres, mais s'est élargi à huit, dont leur premier non-Japonais, John Sypal, originaire du Nebraska. Quand ils produisent de nouveaux clichés, les membres peuvent utiliser l'espace pour organiser une exposition, généralement pendant une voire deux semaines. La galerie loue aussi ses murs par session d'une semaine, donc n'importe qui peut exposer en s'acquittant d'une certaine somme. [...] Chaque galerie a son propre processus de sélection, mais il s'agit généralement d'une décision interne, faite sans beaucoup, sinon aucune, considération pour l'intérêt commercial des œuvres^[186]. »

Yôichirô, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 96 : 「3つの部屋があるので、僕の展示と中堅の写真家と新人写真家がそれぞれ展示をするという原則にしている。お互いの写真を見られるし、写真家同士で会話もできる。そのこととお互いに刺激をし合えると思うしね。もともとギャラリー街道（第一期）を始めたのも、僕も参加していた「CAMP」（森山大道らが始めた自主ギャラリー）がなくなってから自主ギャラリーが何もない時代があって、当時僕はCAMPで最年少だったので、自分が伝えないと自主ギャラリーが残っていかないと考えたから。実際、当時の街道に来ていた若い人たちが「ガレリアQ」を始めたり、「03フォトス」ができたりした。それをまた次の世代がつかないでいけばいいと思う。だから、いまの街道も長く続けるつもりはない。2年か3年やればいいと思っています。」 [ma traduction].

[184] Le photographe Hirano Taro indique que l'une des principales motivations pour l'ouverture de sa galerie a été la volonté d'encourager des photographes qui n'ont pas reçu de prix et qui n'intègrent donc pas le schéma dominant : « Mais ce n'est pas parce qu'ils n'ont pas obtenu de prix que leurs photographies sont mauvaises. Eux aussi devraient avoir l'opportunité de publier des livres ou d'exposer. C'est pourquoi j'ai pensé qu'un lieu comme celui-ci [la NO.12 Gallery] serait une bonne chose. ». Anonyme, « "Shashin" to iu nazo ni mukatte » [Vers ce mystère qu'est la photographie], entretien avec Himeno Miki et Hirano Taro, *Studio Voice*, n° 394, octobre 2008, p. 57 : 「でも、賞が取れないからといって、その人の写真が悪いというわけではない。写真集を出したり、写真展を行ったりするチャンスはあるべきです。だからこういう場所があった方がいいと思って」 [ma traduction].

[185] Sur les galeries indépendantes des années 2000 à Tôkyô, voir ce dossier qui en fait l'inventaire : Anonyme, « Rentaru to jishu gikaku gyarari katarogu » [Catalogue des galeries indépendantes et à louer], *Photographica*, vol. 20, automne 2010, p. 148-153.

[186] Dan Abbe, « The Future of Photography Is Alive and Well in Tokyo », *American Photo*

On relève dans ce rapide portrait un certain nombre de caractéristiques communes à tous les espaces indépendants : la fondation et la gestion effectuée par les photographes, la prise de décision collective, la mise en place d'expositions, l'ouverture à d'autres photographes, l'instauration d'un lieu de vie et de rencontres, la volonté de réaliser le maximum de manière autonome. Alors que ce système pourrait avoir ses limites, en accentuant l'isolement des photographes alors coupés du reste de l'activité artistique, on s'aperçoit que dans la pratique, il n'en est rien. En effet, les photographes gérant des lieux indépendants naviguent, pour l'exposition de leurs œuvres, entre ces espaces qu'ils dirigent et d'autres structures plus importantes (galeries commerciales ou musées) afin de montrer leur travail dans d'autres cercles. S'ajoutant aux autres structures, ces galeries concourent ainsi à multiplier les opportunités d'exposition pour les photographes, tout en garantissant une émulation stimulante entre les artistes d'un même groupe.



Contrairement à ce qu'on pourrait penser de prime abord, les lieux où exposer au Japon ne sont pas rares et le développement de ceux-ci n'est en rien tardif. Dès les années 1950, la photographie était exposée dans les grands magasins et dans les galeries gérées par les fabricants de matériel, appareils ou films. Ce sont d'ailleurs dans ces différents lieux qu'exposent à l'époque ceux que l'on considère maintenant comme les grands noms de la photographie japonaise. L'exposition *La Photographie subjective japonaise* [*Nibon shukan-shugi shashin-ten*] qui s'est tenue au Fuji Photo Salon en mars 1958 présentait par exemple des œuvres de Narahara Ikkô et Ishimoto Yasuhiro, tandis que l'exposition *Non*, qui s'est déroulée en janvier 1962 dans les grands magasins Matsuya de Ginza, proposait aux visiteurs des tirages de Kawada Kikuji, Hosoe Eikô ou Tômatsu Shômei. Tous ont, par la suite, signé les livres de photographies les plus reconnus de la production éditoriale japonaise du xx^e siècle. Quelques décennies plus tard, quand les galeries commerciales et les musées commencent à ouvrir des départements spécialisés dans la photographie, ce ne sont pas les espaces où exposer qui font défaut, mais plutôt les ventes d'œuvres photographiques. Il a manqué au Japon une solide politique d'achat de

[en ligne], 26 janvier 2012 : <http://www.americanphotomag.com/article/2012/01/future-photography-alive-and-well-tokyo> (consulté le 22 juillet 2013) : « Totem Pole is run by a group of members who all pitch in to pay the rent, and make decisions together about the gallery. There are at least 5 or 6 other galleries which operate in a similar way. Totem Pole used to have six members, but it's now expanded to eight, including its first non-japanese member, Nebraskan John Sygal. As they produce new work, members can use the space to hold a show, usually for one or sometimes two weeks. The gallery also rents the space out for a week at a time, so anyone can get themselves a show by putting down some money. [...] Each gallery has some selection process, but it's typically an organic decision, done without much, if any consideration for the work's commercial appeal. » [ma traduction].

la part des institutions publiques, qui aurait pu soutenir le marché des tirages resté fragile. Encore actuellement, l'équilibre financier des galeries commerciales de photographie est toujours précaire, comme tendent à le prouver les ouvertures et fermetures successives de ces dernières années. D'autres structures ont cependant œuvré à la reconnaissance et à la promotion de la photographie, sans se limiter à l'exposition. Les différents prix et récompenses ont dès leur création intégré des modes de sélection ouverts aux livres et publications, donnant lieu ensuite à l'édition d'ouvrages plus aboutis. Les structures indépendantes, par leur recherche d'autonomie et le recours au *do it yourself*, ont-elles aussi favorisé la mise en place d'expositions et de publications.

Dans ce vaste écosystème au sein duquel évoluent les photographes, les conditions sont alors globalement propices au développement d'une pratique éditoriale par ces derniers, du moins pour créer un revenu financier. Pour autant, le livre de photographies n'est pas à considérer comme un ersatz honteux de l'exposition. Il représente une modalité autre de monstration de la photographie, qui n'exclut d'ailleurs pas l'exposition. On observe par exemple chez un photographe comme Homma Takashi l'association permanente de ces deux pratiques : exposition et édition. Depuis le début de sa carrière dans les années 1990, il a exposé maintes fois, a bénéficié d'une grande rétrospective en 2011 au Tôkyô Opera City, tout en poursuivant en parallèle la publication de plusieurs livres de photographies par an. Comme l'a noté Kate Linker dans le cas du livre d'artiste, « il ne s'agit pas d'un remplacement, mais d'une forme d'art prenant place à côté de formes d'art plus conventionnelles. En tant que forme d'art original, non trahi par la reproduction, mais plutôt défini par sa reproductibilité, le livre fournit un nombre potentiellement infini et simultané d'expositions^[187]. » Par conséquent – et surtout à la vue du nombre conséquent de lieux d'exposition consacré à la photographie –, il est possible d'affirmer que le livre de photographies s'est développé au Japon non pas en se nichant dans un espace laissé vacant par l'exposition comme on a souvent pu l'écrire, mais bien en parallèle de celle-ci. L'exposition et le livre n'entrent pas en concurrence. On le voit bien dans le cas du Japon, l'un ne remplace l'autre.

[187] Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » [1980], *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 14.

Magazines, éditeurs, distributeurs : mise en lumière d'un fonctionnement en réseau

Lorsque Takeuchi Mariko imagine la section consacrée au Japon pendant l'édition 2008 de ParisPhoto, elle y invite cinq éditeurs qui se voient réserver une place centrale au sein du salon. Bien que très actives, ces maisons d'édition (Akaakasha, Seigensha, Tòseisha, Little More et bookshop m) sont d'une taille nettement plus modeste que les autres éditeurs sélectionnés par les organisateurs du salon ; que ce soit Aperture, Steidl, Hatje Cantz ou Phaidon. Les éditeurs occidentaux diffèrent également de leurs homologues japonais de par le statut conféré aux publications qu'ils proposent lors du salon. Alors que les livres d'Aperture ou de Phaidon servent surtout de catalogues en lien avec des expositions, voire de cartes de visite pour les artistes, les éditeurs japonais envisagent leurs livres comme des œuvres en soi, au même titre que les tirages proposés par les galeries. Plutôt qu'un simple souvenir acheté lors des séances de dédicace organisées pendant la manifestation, le livre est pour eux bien davantage qu'un objet médiatique. C'est un véritable objet de médiation entre le photographe et le public, servant d'intermédiaire. Dans un entretien de 2008, Takeuchi développe son point de vue sur le livre de photographies au Japon :

« Même si la situation a changé avec plus de galeries et de musées qui encouragent les jeunes photographes à exposer leurs travaux et à prendre davantage conscience de la manière d'installer leurs œuvres au mur, il est indéniable que le livre de photographies est toujours le médium le plus important pour la plupart des photographes japonais. De nombreux photographes considèrent le livre comme l'étape finale de leurs projets.

Il y a plusieurs raisons à cela. La principale raison est que les livres et les magazines ont été essentiels pour la photographie pendant des décennies, lorsque le marché était – et est toujours – très faible au Japon. Si les photographes désiraient montrer leurs œuvres, ils n'avaient d'autre choix que de les publier dans les magazines ou sous la forme de livres. Dans cette situation, beaucoup de photographes japonais se sont inévitablement intéressés à la nature reproductible de la photographie. L'inconvénient de la priorité donnée aux livres de photographies est que la majorité des artistes ont dû les publier à leurs propres frais^[188]. »

[188] Ferdinand Brueggemann, « Mariko Takeuchi. Focus on Contemporary Japanese

Certains photographes ont certes été contraints de financer leurs livres, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils ont agi seuls, sans aucune aide extérieure. Même dans le cas de l'autoédition, un certain nombre d'acteurs et d'intermédiaires, plus ou moins lointains, contribue à la bonne réalisation de ces publications. Le soutien que ceux-ci apportent aux artistes peut être financier, mais aussi d'ordre matériel, intellectuel ou médiatique, au sein de réseaux dont il importe d'identifier les nœuds et points de jonction entre les différents protagonistes. La première ramification de ce réseau spécifique à la photographie japonaise est constituée des magazines, à travers leur influence sur le monde de la photographie, celle de leurs rédacteurs en chef, et l'importance de certains numéros spéciaux de périodiques. La deuxième branche est celle des maisons d'édition spécialisées dans la photographie, dont le travail a contribué à dynamiser la production éditoriale dans les années 1990-2000. Enfin, la troisième sphère d'influence regroupe les acteurs liés à la diffusion et à la distribution des livres de photographies japonais, sur le territoire national comme à l'étranger. En suivant ces trois pistes, c'est une cartographie de ce réseau, aussi complète que possible, qui devrait se dessiner progressivement. Tout en mettant en avant, dans le cas du livre de photographies japonais, « un esprit fonctionnant sur le mode de l'affinité qui cimente une communauté géographiquement sans frontière mais numériquement restreinte d'artistes, d'éditeurs, de lecteurs, de bibliothécaires, de critiques, de collectionneurs qui sont parfois les mêmes^[189]. »

1. Le « phénomène Araki » : une production éditoriale vertigineuse

Par l'importance que sa production de livres prend dans les années 1980 et la place prépondérante qu'il occupe alors sur la scène photographique, l'exemple d'Araki Nobuyoshi illustre à merveille la manière dont un photographe peut bénéficier du système éditorial japonais. Actif depuis les années 1960, Araki a beaucoup publié dans

Photography », *Foam Magazine*, n° 10, hiver 2008, p. 24 : « Even though the situation has changed with more galleries and museums which encourage young photographers to exhibit their works and to become more aware of how to install their works on the wall, it is still clear that the photobook is the most important medium for most Japanese photographers. Many photographers consider the book as being the final format of their projects.

There are several reasons for this. The main reason is that books and magazines have been central to the photography scene for decades while the market was and is still very weak in Japan. If photographers wanted to show their works, they had no other means than to publish them in magazines or in book form. In this situation, many Japanese photographers naturally became keen on the reproductive nature of photography. The downside of the precedence of photobooks is that most artists have to publish them at their own expense. » [ma traduction].

[189] Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix, « Présentation », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 7.

des magazines et a réalisé de très nombreux livres. À ce titre, il offre une occasion parfaite d'observer les liens qui peuvent se tisser entre un photographe et les revues. De plus, la manière dont il s'est approprié le système de production puis de diffusion des livres de photographies japonais, sur le territoire national comme à l'étranger, est édifiante à plus d'un titre. Extrêmement varié, le travail photographique d'Araki est qualifié par le photographe Ôshima Hiroshi de « frénétique », qui ne s'« accommode d'aucun répit^[190] ». Il poursuit sa description ainsi :

« Il est impossible de présenter ici l'ensemble du travail d'Araki. Et cette impossibilité, qui découle du rythme de publication et de la quantité de ses œuvres, touche à l'essence même de son travail. On pourrait soutenir qu'à l'exception des moments où il dort, Araki photographie, parle de son amour de la photographie, et invente de nouveaux moyens de rendre public son travail. [...] Cinq recueils consacrés à Yoko [sa femme] ont été publiés sous leurs deux noms, mais Araki publie en outre à raison de plus de dix recueils par an, c'est-à-dire à un rythme digne d'un mensuel ; il organise simultanément des expositions et manifestations diverses ; il est titulaire d'un nombre incalculable de rubriques "photographie" dans des revues photographiques, mais aussi dans des revues consacrées au rock, à la bande dessinée, à l'art, au sexe, au sado-masochisme, etc. Il relate en outre sa vie quotidienne dans un mensuel sous la forme d'un journal illustré par des clichés^[191]. »

Toutes les images que prend Araki trouvent d'abord leur place dans les pages des magazines, qui sont le premier commanditaire du photographe. Comme le note Ôshima, Araki publie dans de nombreux périodiques, particulièrement hétérogènes ; on peut citer pêle-mêle, parmi beaucoup d'autres, *Asabi kamera*, *Kamera mainichi* et *Photographica* (revues de photographie), *Shôsetsu gendai* (revue littéraire), *Eiga shônén* (magazine de cinéma), *Garo* (revue de mangas), *Shiti rôdo* [City Road] et *Switch* (revues culturelles), *Wikuendo súpâ* [Week-end Super] et *Playboy* (magazines érotiques). Alors qu'il est surtout connu en Occident pour ses photographies de *bondage* – des jeunes femmes dévêtues et ligotées –, l'œuvre d'Araki Nobuyoshi, bien qu'elle flirte souvent avec l'érotisme voire la pornographie^[192], est à la fois plus variée et plus complexe. En conséquence, il choisit les

[190] Ôshima Hiroshi, « Un voyage sentimental. À propos de Nobuyoshi Araki » (trad. fr. Anne Sakai), *La Recherche photographique*, n° 9, octobre 1990, p. 66.

[191] *Ibid.*

[192] La censure est encore forte au Japon et malgré quelques assouplissements de la part des autorités, les parties génitales doivent être cachées sur les clichés publiés ou exposés, avec une certaine latitude pour les œuvres d'art. Ce qui n'empêchera pas la revue *Shashin jidai* d'être interdite de publication en 1988, ou encore la police d'arrêter momentanément des employés de la galerie Parco lors de l'exposition *Erotos* d'Araki en 1993 pour cause d'obscénité et de non respect de la loi. De nombreux ouvrages sont publiés avec des caches noirs dissimulant les parties délictueuses, même ceux dont la mise en avant du sexe constitue le principal attrait.

supports de publications en fonction des séries qu'il désire présenter : dans les magazines de photographie pour les vues de Tôkyô et ses nus érotiques, dans les revues littéraires pour ses journaux intimes en images, dans des magazines pornographiques pour les photographies les plus explicites^[193]. La relation entre la pratique photographique de l'artiste et la publication en périodique sont à ce point indissociables chez Araki que le critique Takazawa Kenji parle dans son cas d'une « photographie de magazine^[194] » [zasshi-teki 雑誌的].

La publication de portfolios ou de séries en magazines ne constituent cependant que l'une des étapes de production et de diffusion des images d'Araki. Après une première publication en périodique, ses photographies font la plupart du temps l'objet d'une nouvelle édition, en livre cette fois. *Senchimentaru eroroman. Koibitotachi* [Romance érotique et sentimentale. Les amoureux]^[195], édité en 1982, rassemble par exemple des images présentées initialement dans trois magazines érotiques : *Hevi sukyandaru* [Heavy Scandal], *Heddo rokku* [Head Rock] et *Wikuendo Sûpâ*. Les livres qu'il publie forment l'autre versant de ce qu'on pourrait appeler le « système éditorial Araki ». En effet, la production de ce dernier est astronomique, sans commune mesure avec celle d'autres photographes^[196]. En plus de milliers de publications en magazines, il est actuellement l'auteur, à soixante-quinze ans, de près de 450 ouvrages différents, sans compter les divers catalogues d'exposition qui présentent ses clichés. En décembre 2006, Iizawa Kôtarô recense exactement 357 livres dans *Araki-bon !*, la somme qu'il consacre aux publications d'Araki^[197] (fig. 23). Dans un article paru en mars 2010, il actualise ce nombre à 404, puis

[193] Cette diversité des supports de publications s'accompagne également d'une grande diversité concernant les lieux d'exposition pour ses tirages, comme le précise Gijs van Tuyl : « Il [Araki] publie dans une large variété de média imprimés : livres de photographies, journaux littéraires ou de philosophie sérieux, magazines pornographiques et SM, calendriers populaires et catalogues d'exposition académiques ; il expose dans des lieux aussi divers que les gares, grands magasins, galeries d'art ou de photo, bars, restaurants, musées, librairies, centres culturels ou commerciaux (tous des endroits où ses publications sont à vendre). ». Gijs van Tuyl, « Life and Death Photography », in *Tokyo Nouvelle* (cat. expo.), Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1996 : « He publishes in a wide variety of print media: photo-books, serious literary and philosophical journals, porn magazines and SM periodicals, popular calendars and scholarly exhibition catalogues; he exhibits in locations ranging from stations, department stores, cafes, photo galleries, bars, art galleries, noodle shops, museums, bookshops, cultural centres and shopping malls (places where his publications are also on sale). » [ma traduction].

[194] Takazawa Kenji, « Araki Goroku. Shigan to higan » [Araki Goroku. Le monde terrestre et le paradis], entretien avec Araki Nobuyoshi, *Photographica*, vol. 21, printemps 2011, p. 168.

[195] Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru eroroman. Koibitotachi* [Romance érotique et sentimentale. Les amoureux], Tôkyô, Byakuya shobô, 1982.

[196] Gerry Badger et Martin Parr estiment qu'« aucun autre japonais ne saurait rivaliser avec Araki dans le domaine du livre de photographies ». Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 1, op. cit., p. 271.

[197] Iizawa Kôtarô, *Araki-bon ! 1970-2005* [Les livres de photographies d'Araki. 1970-2005], Tôkyô, Bijustu shuppansha, 2006. Cet important travail de recension de chacun des ouvrages d'Araki s'accompagne d'informations précises sur chacune des publications. Iizawa avait très tôt perçu l'importance du livre chez Araki et avait déjà entamé quelques recherches plusieurs années plus tôt.

présente ainsi cette production colossale :

« Même pour les plus énergiques d'entre eux, le maximum de livres que publie un photographe pendant toute sa carrière est de quelques dizaines. Nombreux sont les photographes à n'en publier qu'un seul, et parvenir à dépasser la centaine relève pleinement de l'extraordinaire. Dans ces conditions, Araki et ses plus de quatre cents livres fait figure de surhomme. [...] Passées les années 1990, il publie de manière constante plus de dix ouvrages par an, ce qui représente près d'un par mois. À ce titre, c'est plus de "Mensuel Araki" que de livre de photographies dont il faudrait parler^[198]. »

La production d'Araki est torrentielle, elle semble sans fin. Comme à son habitude, l'artiste, toujours moqueur dans le cadre des entretiens qu'il donne, parle à ce propos de « diarrhée », ajoutant ensuite, « quand je prends des photos, je les publie immédiatement afin de ne pas être constipé^[199] ». Au-delà de la formulation volontairement provocatrice, force est de constater que malgré une fréquence de publication aussi soutenue, ses ouvrages restent dans l'ensemble mal connus, particulièrement en dehors du Japon. Araki n'est pourtant pas absent de la scène artistique occidentale, puisque ses tirages ont été abondamment exposés en Europe et aux États-Unis depuis le début des années 1990 :

« Sa première exposition personnelle en France, *Journal intime*, fut organisée à la Fondation Cartier pour l'Art contemporain en 1995. Dans la foulée, son travail fut présenté en province, à Nancy, à Reims, à Sète, à Bordeaux. De même, il est soutenu à Paris par plusieurs galeries, et des tirages sont régulièrement mis aux enchères dans les salles de

Il avait ainsi écrit un premier article sur le sujet dès 1991 : Iizawa Kôtarô, « Araki Nobuyoshi no hon. Illustrated Bibliography » [Les livres d'Araki Nobuyoshi. Illustrated Bibliography], *déjà-vu*, n° 4 : numéro spécial « Araki Nobuyoshi », 1991. Il avait aussi constitué une première liste d'ouvrages — à l'époque exhaustive — publiée en annexes d'un essai consacré à Araki : Iizawa Kôtarô, *Araki ! « Tensai » Araki no kiseki* [Araki ! Sur les pas de ce génie], Tôkyô, Shôgakukan, 1999. Pour davantage de précisions sur la conception du précieux volume d'Iizawa de 2006, voir : Kobayashi Mika, « Araki no shokunin-damashi ni sawareru issatsu » [Un livre comme introduction au travail de l'infatigable d'Araki], *Bijutsu techô*, vol. 58, n° 888, novembre 2006, p. 180-181 ; Iizawa Kôtarô, « What's Araki ? Araki-bon ! ga tsukutta shashinshû no jidai » What's Araki ? [What's Araki ? L'ère du livre de photographies depuis la parution de l'ouvrage *Araki-bon !*], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 28-29.

[198] Iizawa Kôtarô, « Kami ha pêji ni yadoritamau. Araki-bon ! no sekai » [Les dieux vivent dans ces pages. Le monde des livres d'Araki], in Nishiguchi Tôru (dir.), *Araki Nobuyoshi*, Tôkyô, Kawade shobô shinsha, 2010, p. 186 : 「どんなに精力的な写真家でも、生涯に出す写真集の数はせいぜい数十冊の単位だろう。一生に1冊という人も多いだろうし、100冊を超えたらかなりの異常事態といえる。その意味では荒木の400冊以上というのは何とも凄すぎる。 [...] 1990年代以降になると、年間の刊行点数はコンスタントに10冊を超えてくる。ということは月1冊以上のペースであり、写真集というよりは『月刊アラーキー』と化しているということだ。」 [ma traduction]. Une précédente version, moins complète, de ce texte était déjà parue dans Iizawa Kôtarô, *Araki-bon ! 1970-2005* [Les livres de photographies d'Araki. 1970-2005], *op. cit.*, p. 17-25.

[199] Yi Hyewon, « Crossing Boundaries : An Interview With Nobuyoshi Araki », *TAP — Trans Asia Photographic Review*, vol. 1, n° 2, printemps 2011 [en ligne] : <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205?view=text;rgn=main>, consulté le 20 août 2013 : « It's like diarrhea. When I take photographs, I publish them immediately so that I don't get constipated. » [ma traduction].

ventes, à l'Hôtel Drouot notamment. Ainsi, sans sortir de France, quiconque intéressé par l'art contemporain peut déjà avoir un sentiment de familiarité à l'endroit de ce moustachu au visage rond, aux cheveux ébouriffés et aux lunettes caractéristiques. On observe un phénomène identique en Allemagne^[200]. »

Cette popularité en Europe est récente. Araki a certes participé à plusieurs expositions collectives à l'étranger dès la fin des années 1970 – certains de ses tirages figurent dans l'exposition *Japan : a Self-Portrait* de l'International Center of Photography en 1979 –, mais sa reconnaissance à l'étranger est plus tardive. Sa première exposition personnelle n'a lieu qu'en 1992, au Forum Stadtpark de Graz (Autriche) : *Akt-Tokyo. Nobuyoshi Araki 1971-1991*. Elle est suivie de plusieurs autres, parmi lesquelles *Tokyo Nouvelle* au Kunstmuseum de Wolfsburg (Allemagne) en 1995, ou encore *Araki Tokyomania* à la galerie Kamel Menour à Paris en 2000. Alors que les expositions personnelles d'Araki se multiplient en Europe dans les années 1990, sa reconnaissance au Japon est mitigée. En effet, il participe à divers magazines, publie de très nombreux ouvrages, mais le contenu sulfureux de ses images lui interdit les cimaises de musées, la censure y étant plus forte que pour les contenus imprimés. Dans ces conditions, le livre comme support a aussi été le moyen pour Araki de diffuser ses images, le circuit plus classique de l'exposition refusant ses images les plus explicites. Il lui faudra attendre 1999 pour bénéficier d'une exposition personnelle d'importance dans un musée public, avec la mise en place d'*Araki Nobuyoshi. Senchimentaru na shashin, jinsei* [Araki Nobuyoshi. Photographie sentimentale, vie sentimentale] au musée d'art contemporain de la ville de Tôkyô. Le fait que ses photographies soient souvent à la frontière entre art et pornographie, de même que l'attrait exotique du public européen pour ses clichés, concourent au contraire à attiser l'intérêt pour ses œuvres en Occident^[201]. La performance photographique qu'il réalise au Palais de Tokyo à Paris le 8 octobre 2005 et la grande rétrospective *Araki. Self. Life. Death* (présentant plus de 4 000 clichés et trois cents livres) à la Barbican Gallery de Londres en 2005-2006 marquent un tournant dans la carrière du photographe en Occident, dont le travail se voit pleinement légitimé par la confiance que lui accordent ces deux structures culturelles^[202]. La publication d'une anthologie de 720 pages parue chez le prestigieux éditeur Phaidon en conjonction avec l'exposition londonienne vient couronner le succès d'Araki en Europe (l'anthologie et la rétrospective portent le même

[200] Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001, p. 229.

[201] Isshiki Yoshiko, « Umi wo wataru "ai" no ôkan » [La circulation de l'« amour », qui traverse les mers], *Bijutsu techô*, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 72-73.

[202] Miki Akiko, « Yôroppa ni okeru Arâki, sono juyô to henkan » [Araki en Europe : réception et renouveau], *Bijutsu techô*, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 128-132.

nom)^[203]. Les quelques livres qu'Araki publie en Occident – une trentaine sur les 450 actuellement parus – ont cependant été largement diffusés. L'anthologie publiée par Phaidon, *Tokyo Lucky Hole* par Taschen en 1997, *Polaeroid* édité par Oktagon Verlag sous la direction de Hans-Ulrich Obrist la même année, ou encore *Araki, Sentimental Journey : Okinawa Sequel* (2002) par Taschen figurent en bonne place dans les rayonnages des librairies, bibliothèques et collections privées occidentales. D'autres livres, pourtant publiés à compte d'auteur, possèdent une aura presque mythique et sont bien connus, tels les vingt-six volumes des *Zerokkusu shashinchô* [Xerox Books] photocopiés par Araki en 1970 ou encore *Senchimentaru na tabi* [Voyage sentimental] de 1971, bien que peu de personnes ne les aient effectivement eus entre les mains. À l'inverse, la grande majorité des ouvrages d'Araki est restée dans l'ombre et a peu circulé en Occident. Ainsi, Alain Jouffroy indique dans le volume que la collection Photo poche consacre au photographe que celui-ci n'a écrit ni « manifeste », ni « texte théorique^[204] ». Alain Jouffroy ignore ici les très nombreux écrits de l'artiste, parus en magazines, republiés pour certains en volumes reliés – tels que *Arâkizumu* [Arakisme]^[205] – et intégralement réédités entre janvier 1988 et mars 1999 en huit volumes par la maison d'éditions Heibonsha, au sein d'une collection spécifique : « *Araki Nobuyoshi bungaku zenshû* » [Les écrits d'Araki Nobuyoshi]. Rares sont en effet ceux en dehors du Japon à connaître les livres d'Araki parus au Japon, à l'exception de quelques collectionneurs comme Manfred Heiting, qui se vante de posséder tous les livres d'Araki, signés de sa main de surcroît^[206].

Araki publie énormément – à raison d'un livre par mois – et il est reconnu en Occident pour ses tirages comme pour ses ouvrages. Pourtant, pour la plupart, seuls les livres publiés par des éditeurs occidentaux arrivent entre les mains du public étranger. Diffusés directement dans les librairies généralistes japonaises, ses publications éditées par de grandes maisons d'édition non spécialisées peinent à sortir des frontières du pays. À l'inverse, les livres qu'il publie par le biais d'éditeurs – même indépendants – occidentaux connaissent un plus grand retentissement dans le monde de la photographie occidentale, mais peu au Japon. La parution d'un ouvrage tel que *To the Past*, publié à seulement 350 exemplaires par un éditeur américain, a par conséquent fait davantage

[203] Isshiki Yoshiko, Miki Akiko, Satô Tomoko (dir.), *Araki. Self. Life. Death*, Londres, Phaidon, 2005.

[204] Alain Jouffroy (dir.), *Araki*, 2^{de} édition, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2006, n.p. : « Sans avoir écrit le moindre manifeste, sans aucune texte théorique — sur la photo comme sur tout le reste — il [Araki] a fait exploser tous les discours que l'on peut encore tenir, tardivement, sur la photographie, sur l'art, les rapports de la photographie avec la peinture, avec l'histoire et la société, etc., etc. ».

[205] Araki Nobuyoshi, *Arâkizumu* [Arakisme], Tôkyô, Sakuhinsha, 1994.

[206] Coralie Garandeau, « Le livre de photographie japonais, des histoires pour une histoire », *Vu mag*, n° 2 : numéro spécial « Japon », octobre 2008, p. 50.

parler de lui en Europe et aux États-Unis lors de sa sortie en librairie que l'ensemble de ses publications japonaises des cinq dernières années^[207]. Le système de production et de diffusion dont Araki a bénéficié reste cependant un modèle pour les jeunes générations de photographes au Japon. Sanai Masafumi déclare ainsi :

« Quand je suis arrivé à Tôkyô quand j'avais la vingtaine, je pensais que publier un livre de photographies (par un éditeur) était la preuve qu'on était photographe. Car il y avait Araki et Shinoyama [Kishin] comme exemples^[208]. »

La manière qu'a Araki de publier et de diffuser ses clichés est symptomatique du fonctionnement japonais, où les revues possèdent un poids considérable. Il n'a finalement que poussé à son paroxysme un système mis en place quelques décennies auparavant et qui perdure encore de nos jours.

2. Publication ou prépublication ? : la question des revues

En Occident comme au Japon, les revues servent, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, d'outil de diffusion et d'échange d'idées autour de la photographie. Ces publications donnent dans un premier temps la priorité au texte (sous forme d'articles et de comptes rendus d'exposition ou de salons). Mais dès le début du XX^e siècle les reproductions de clichés sur les pages de revues se multiplient, à la suite des considérables progrès techniques effectués pour la reproduction des images, notamment le procédé de la similigravure^[209]. Au Japon, les premières décennies du siècle passé sont marquées par l'essor de la pratique amateur, entraînant la création de revues de photographie destinées à ce nouveau public. Le magazine *Kamera* [Camera], publié par le puissant éditeur Ars à partir de 1921, établit le modèle de tous les futurs périodiques consacrés à la photographie : la revue s'ouvre sur une série d'images imprimées sur du papier de qualité, relaie les concours de photographie et présente de nombreux conseils techniques destinés aux amateurs. Ces trois caractéristiques se retrouvent chez tous ses concurrents

[207] Araki Nobuyoshi, *To the Past*, San Francisco, Little Big Man, 2012.

[208] Sanai Masafumi, cité à partir de Ôtake Akiko, « Shashin no kyôki ni "fumikomu" » [S'engouffrer dans la folie de la photographie], in *Kamera ga shashin wo te ni shita setsujitsusa wo*. « *Nihon shashin* » no 50 nen [Ceux qui ont pris la photographie au sérieux. 50 ans de photographie japonaise], Tôkyô, Heibonsha, 2011, p. 138-139 : 「二十代で東京に出てきたときは、（出版社から）写真集を出すことが写真家の証だと思ってたんですよ。それは荒木さんとか篠山さんとかがいたから。」 [ma traduction].

[209] Claire Bustarret, « Le livre et la photographie », in Roger Charlier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », 2^{de} édition, Paris, Bayard ; Paris, Cercle de la librairie, 1991, p. 466. Voir également : Jean-Nicolas Baudrin, « Le rôle des périodiques dans le mouvement pictorialiste », in Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, op. cit., p. 66-83.

créés par la suite : *Fototaimusu* [Photo Times] en 1924, *Asabi kamera* en 1926, *Shashin saron* [Shashin Salon] en 1933 ou encore *Kamera âto* [Camera Art] en 1935. En marge de ces périodiques à grand tirage, d'autres revues apparaissent dans les années 1930, mais leur retentissement fut restreint, notamment à cause de leur existence éphémère, dépassant rarement l'exaltation des premiers numéros. Même une revue comme *Kôga*, publiée entre 1932 et 1933, considérée comme l'une des revues majeures de photographie des années 1930, est restée confidentielle et ne doit son succès qu'*a posteriori*, tandis que sa publication avait cessé après le dix-huitième numéro faute de ventes suffisantes.

La montée du militarisme, puis le début de la Seconde Guerre mondiale, mettent fin à cette effervescence autour des revues de photographie : des autorisations deviennent nécessaires pour photographier, la pénurie de papier s'installe, les revues doivent fusionner ou cesser de paraître. La plupart des titres disparaît et seules perdurent les publications de propagande. Hiraki Osam décrit ainsi le retour de l'imprimé à la fin de la guerre, après des années de restriction :

« Et immédiatement après la fin de la guerre, la culture de l'imprimé fut la première à revivre dans la société japonaise. Des revues qui avaient cessé de paraître sous l'ancien gouvernement étaient de nouveau en vente et de nouvelles publications voyaient le jour. En marche vers le futur encore incertain de cette société en ruines, ces journaux et ces revues, publiés les uns après les autres, venaient étancher la soif d'un peuple en manque de nouvelles imprimées.

À l'automne 1945, immédiatement après la fin de la guerre, des revues d'information générale, des revues littéraires : *Shinsei*, *Bungei Shunju*, *Shincho* et, l'année suivante, brandissant la bannière démocratique, des revues intellectuelles comme *Minsbuiyoron* paraissent. Si l'on ajoute à cela l'apparition de la presse à scandale et des chroniques mondaines, on assiste sur le marché de la presse à une période d'intense journalisme, sans précédent jusqu'alors. Il n'est pas exagéré de dire que c'est cette culture des revues qui a donné naissance au monde de la photographie d'après-guerre^[210]. »

Ce mouvement s'accélère au début des années 1950. Après sept années d'interruption, *Asabi kamera* reparait en 1949, précédant la création de plusieurs revues de photographie grand public : *Nippon kamera* en 1950, *Sankei kamera* en 1954, *Kamera mainichi* la même année et *Rokkôru* [Rokkor] en 1955. Tous ces périodiques, à fort tirage, présentent des conseils techniques, organisent des concours d'amateurs et présentent des clichés de photographes professionnels, élargissant ainsi la diffusion de leurs images. La prédominance de ces

[210] Hiraki Osam, « Comment déchiffrer la photographie du Japon d'après-guerre », in Marc Feustel (dir.), *Japon : un autoportrait. Photographies 1945-1964*, Paris, Flammarion, 2004, p. 41.

revues à l'époque est telle que Kimura Ihee signe un contrat d'exclusivité avec *Asahi kamera* en 1957, garantissant au magazine la primeur de ses clichés.

Malgré leur importance et le rôle qu'elles ont pu jouer pour la promotion de la photographie et de sa pratique au Japon, ces revues sont encore conventionnelles dans leur contenu, présentant chaque mois de belles images de photographes amateurs ou professionnels, surtout de photoreporters. Le rédacteur en chef de *Kamera mainichi*, Yamagishi Shôji, vient profondément modifier ce paysage. Entré à la rédaction de la revue en 1957, il se fait remarquer en 1965 quand il fait paraître avec le numéro d'avril un supplément de cinquante-six pages intitulé *Shita dashi tenshi* [L'ange qui tire la langue], rassemblant des clichés de Tatsuki Yoshihiro et des poèmes de Terayama Shûji. Passé ce coup d'éclat, Yamagishi s'éloigne de la ligne éditoriale de la revue qui met en avant le photojournalisme, et prend l'habitude de publier de jeunes photographes au sein de longs portfolios, à l'inverse des magazines concurrents qui privilégient les images individuelles^[211]. Il fait par exemple paraître *Seishi shita jikan* [Quand le temps s'est arrêté] de Narahara Ikkô en novembre 1965, ou encore *Tôkyôjin* [Tokyoïtes] de Takanashi Yutaka en janvier de l'année suivante, à chaque fois sur plus d'une trentaine de pages. Cette liberté laissée aux photographes devient la marque de fabrique de Yamagishi, dont l'influence considérable dans le monde de la photographie japonaise le rend incontournable pendant les années 1960 et 1970, amorçant la carrière de nombreux photographes^[212].

Publier des portfolios plus étendus, sur plusieurs numéros, c'est faire le choix de donner davantage l'occasion aux photographes de développer une série. C'est aussi leur permettre d'expérimenter des sélections d'images et des mises en page, conduisant la plupart du temps à la publication d'un livre de photographies dans les quelques mois ou années qui suivent. L'intelligence de Yamagishi a été ici d'appliquer à une revue de photographie le fonctionnement des revues littéraires. En effet, le système de publication de la littérature au Japon repose sur un modèle particulier, dont la revue peut être considérée comme la colonne vertébrale. Dans cette économie de production, le premier maillon de la chaîne est le magazine littéraire, dans lequel un auteur publie les pages d'un livre en cours sous

[211] Yamagishi contribuera par ailleurs à l'introduction au Japon du travail de jeunes photographes américains, encore inconnus au Japon, parmi lesquels William Eggleston, Diane Arbus ou Lee Friendlander. À partir du numéro de décembre 1972 de *Kamera mainichi*, un photographe américain était présenté chaque mois, dans une rubrique spéciale intitulée « Gendai Amerika no sakka » [Artistes américains contemporains].

[212] Moriyama Daidô relate dans *Inu no toki* l'importance de sa rencontre avec Yamagishi : « En ce qui concerne ma rencontre avec Yamagishi, on peut dire que c'est là qu'a commencé ma carrière en tant que photographe. » [山岸さんとの出会いで、ぼくの写真家としてのスタートがはじまったといってもいい。] [ma traduction]. Moriyama Daidô, *Inu no toki* [Le temps du chien], Tôkyô, Sakuhinsha, 1995, p. 339.

forme de nouvelle ou de rubrique. À chaque livraison de la revue, l'auteur propose un nouvel extrait – appelé *rensai* 連載, relativement autonome tel que publié –, et ce pendant plusieurs semaines ou mois. Si les retours des lecteurs sont bons, un livre paraît, sous la forme la plus appropriée (roman, recueil de nouvelles ou de poèmes). Ce système est possible au Japon car les maisons d'édition qui publient les romans sont également celles qui détiennent les magazines littéraires dont elles animent la rédaction. Tout ceci n'est bien évidemment pas sans conséquences sur le contenu des livres, puisque la prépublication par morceaux entraîne un découpage du texte en fragments plus ou moins longs, comme le précise Irmela Hijiya-Kirschner dans un article sur la littérature contemporaine :

« La forme la plus répandue des publications littéraires reste encore aujourd'hui la parution dans des magazines littéraires. Cela entraîne du même coup une longueur déterminée du texte. Le plus souvent la rédaction commande un texte aux auteurs ; on a alors la possibilité de découper ce texte d'une longueur importante et encore inachevé, puis de prévoir une suite dans les futurs numéros du journal ou même d'un autre. C'est ainsi que naissent la plupart des œuvres modernes en prose, y compris ces textes que nous avons coutume d'appeler en Europe des "romans" et qui, dans la perspective japonaise, ne sont d'abord que du *shōsetsu* à rallonges, fait d'un certain nombre de brefs *shōsetsu*. Ce n'est qu'à la suite des publications disséminées dans divers journaux ou revues, et souvent bien après, que les auteurs rassemblent le tout dans l'édition d'un livre et que par cette nouvelle lecture ils donnent en quelque sorte une œuvre nouvelle [...]. Cette forme privilégiée au Japon, tant par les auteurs que par les lecteurs, est si répandue qu'on a même pu dire que la littérature japonaise contemporaine cesserait d'exister si ces récits typiques des publications venaient à disparaître^[213]. »

Avec Yamagishi Shōji se met en place le même système pour la publication de séries photographiques, d'abord prépubliées dans des magazines avant de bénéficier d'une parution en volume sous forme de livre. Ce fonctionnement n'est bien évidemment pas généralisé à toutes les photographies publiées dans *Kamera mainichi*, mais il est cependant inauguré dans les années 1960 et perdure encore aujourd'hui dans de nombreuses revues. Ce basculement qui s'opère dans les milieux des années 1960 est important car d'une part il implique un séquençage des séries photographiques en plusieurs morceaux, dispersés en plusieurs parutions qui se succèdent dans le temps. D'autre part, il crée des liens entre photographes et rédacteurs de revue, autour d'une relation durable et privilégiée. Ceci ne fera que renforcer le rôle des rédacteurs en chef comme soutiens à la création et à la publication, faisant du

[213] Irmela Hijiya-Kirschner, « L'inspiration autobiographique. Le *shishōsetsu* dans la littérature japonaise contemporaine. La vivacité d'un genre prétendu mort », in Patrick De Vos (dir.), *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, Arles, Picquier, 1999, p. 46-47.

rédacteur en chef de revue photographique un acteur à part entière dans la création des livres de photographies. Après les années 1960-1970 marquées par le travail de Yamagishi, on retiendra des années 1980 l'implication de Suei Akira à la rédaction de *Shashin jidai*, proposant chaque mois les séries d'Araki « Keshiki » [Paysages], « Shôjo shirîzu » [La série des jeunes filles] et « Araki Nobuyoshi no shashin seikatsu » [Le quotidien photographié d'Araki Nobuyoshi], ou encore la série « Hikari to kage » [Ombres et lumière] de Moriyama Daidô^[214]. À l'heure de la légitimation institutionnelle de la photographie au Japon, la décennie 1990 voit l'apparition de *déjà-vu*, créée par le critique Iizawa Kôtarô, première revue à prendre en compte la photographie d'un point de vue strictement artistique, sans s'embarrasser des conseils techniques encore présents dans *Kamera mainichi*, ni du prétexte érotique de *Shashin jidai*. Enfin, dans la seconde moitié des années 2000, est créée la revue *Photographica* par Okimoto Takashi, qui publie périodiquement la série « Goroku » d'Araki.

Ce système de prépublication en périodique avant une republication ou une remise en forme des portfolios en un livre de photographies ne se cantonne pas spécifiquement aux revues spécialisées. Les revues culturelles – dites aussi de *lifestyle* –, parmi lesquelles *Relax*, *Studio Voice*, *Switch* ou *Esquire Japan*, accueillent également dans leurs pages des séries de photographies prenant la forme de portfolios ou de rubriques qui se poursuivent chaque mois. Pour les photographes, il s'agit de présenter des images déjà produites ou de répondre à une commande de la rédaction. Homma Takashi réalise ainsi vingt-quatre livraisons de sa rubrique « New Tôkyô Standard » [*Nyû Tôkyô Sutandâdo*] dans le magazine *H* entre mars 1997 et février 2001, ou encore quarante-cinq séquences de « Kenchiku. Kankyô. Shashin » [Architecture. Environnement. Photographie] pour la revue culturelle *Switch* (fig. 24 et 25). Ces deux travaux de commande sont ensuite réinjectés dans des publications ultérieures de l'artiste. Homma, comme beaucoup de photographes japonais, ne sépare pas ses travaux de commande de ses autres clichés. Les pages de magazines peuvent recevoir ses photographies artistiques, tandis que ses publications ou expositions reprennent des images initialement parues dans des périodiques. Dans un entretien avec Moriyama, il revient sur cette situation, courante au Japon :

« Parmi les choses qui ont attiré mon attention, il y a le fait que, dès les années 1970, vous ne distinguiez pas votre travail artistique de vos images commandées par les magazines.

[214] Sur la revue *Shashin jidai*, on se reportera à la série d'entretiens menés avec différents acteurs de ce périodique, publiées en épisodes dans *Photographica* pendant quatre numéros. Pour le premier entretien de la série : Takazawa Kenji, « Shashin zasshi no jidai. *Shashin jidai* (Byakusha shobô) no jidai. Sono ichi » [Le règne des magazines de photographie. L'époque de *Shashin jidai* (éditions Byakuya shobô), partie n° 1], *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 154-159. Voir également l'ouvrage entièrement consacré à l'étude de cette revue : Iizawa Kôtarô, *Shashin jidai no jidai !* [L'époque de *Shashin jidai* !], Tôkyô, Hakusuisha, 2002.

Aux États-Unis par contre, il est d'usage de cloisonner fermement travaux d'artiste et de commande. Récemment, [Wolfgang] Tillmans s'est d'ailleurs fait connaître en ne séparant pas les images conçues pour les revues du reste de ses œuvres, mais Araki [Nobuyoshi] appliquait déjà ce procédé depuis longtemps, tout comme vous. J'ai pris conscience de cela au début des années 1990, alors que j'habitais à Londres^[215]. »

On observe la même démarche chez Kawauchi et il est possible de retracer les différentes étapes de production de ses livres, en cherchant les images déjà publiées dans d'autres contextes, qu'elle « recycle » dans ses livres de photographies. L'exemple de *The Eyes, the Ears*, publié en 2005, est significatif. Certaines doubles pages figurant dans *The Eyes, the Ears* avaient déjà été publiées pendant plusieurs mois dans le magazine littéraire *Chûô kôron* et dans le mensuel d'architecture *X-Knowledge HOME*. Les mises en page proposées dans ces revues diffèrent cependant de celles de l'ouvrage définitif où elles ont été modifiées. Par exemple, le cliché de papillon publié dans un numéro de *X-Knowledge HOME* a été repris dans *The Eyes, the Ears*, mais face à un autre cliché, tandis que le texte initialement publié en regard est certes présent, mais plus loin dans le livre^[216]. La revue culturelle *Ku:nel* [*Kûneru*] a quant à elle commandé à Kawauchi des photographies du sud de la France, parues dans un dossier de plusieurs pages, dont le cliché d'une chèvre cachée dans les herbes^[217]. Cette image est reprise dans *The Eyes, the Ears* mais est reproduite à côté d'un texte de Kawauchi, remplaçant le cliché d'une église (fig. 26 et 27). De même, l'orientation de certaines photographies tirées de son journal et publiées dans le numéro d'automne 2002 de *Spotting* a été changée dans *The Eyes, the Ears*, et l'écriture manuscrite a laissé la place à une typographie plus régulière^[218] (fig. 28 et 29). Dans le cas de Kawauchi comme dans celui des autres photographes japonais, la publication en magazine n'est pas l'occasion de présenter des œuvres déjà connues. Il s'agit plutôt de proposer des séries fragmentées inédites, sur plusieurs numéros, voire parfois dans plusieurs magazines différents, qui seront ensuite mélangées et reprises dans des expositions ou des ouvrages ultérieurs. En tout état de cause, les artistes ne font

[215] Homma Takashi, Moriyama Daidô, « Kiwamete yoi taidan. Shashin to eiga no riaru » [Une conversation extrêmement intéressante. Le réalisme de la photographie et du cinéma], entretien entre les deux artistes, *Bijutsu techô*, vol. 56, n° 851, juillet 2004, p. 22 : 「僕が興味を惹かれたことのひとつは、森山さんが七〇年代からすでに雑誌での仕事と作家活動を分けなかったことです。アメリカではとくに、作家としての仕事と受注仕事をきっちり分けていますよね。最近（ヴォルフガング・）ティルマンスがマガジン・ワークと作品を分けないことで評価されているけれど、森山さんや荒木（経惟）さんたちはとくに実践していた。僕は九〇年代初めにロンドンに行って、やっとそれに気がついたんですね。」 [ma traduction].

[216] Kawauchi Rinko, « Little Living Things », *X-Knowledge Home*, vol. 21, n° 10, novembre 2003, p. 136-137.

[217] Kawauchi Rinko, « Isumo hirune ga shitakunaru » [L'envie me vient chaque fois de faire une sieste], *Ku:nel*, vol. 10, n° 10, novembre 2004, p. 14-15.

[218] Kawauchi Rinko, « Sans titre » [journal du 27 octobre au 8 novembre 2002], *Spotting*, n° 17, automne 2002, p. 12-13.

pas de distinction marquée entre leurs différents travaux, qu'ils soient artistiques ou de commande, et les deux systèmes éditoriaux (de magazines ou de livres de photographies) sont tout aussi perméables, co-existant l'un avec l'autre sans s'exclure.

3. Entre magazine et livre : les numéros spéciaux de périodiques

Souhaitant poursuivre leur investissement auprès des photographes, certains magazines ont prolongé la collaboration au-delà d'un portfolio de quelques pages, pour leur proposer cette fois de s'emparer d'un numéro entier. Dans ce cadre précis, les photographes se voient confier un numéro (correspondant à une livraison de la revue ou à un hors-série) dans lequel ils ont la possibilité de publier leurs images et de proposer des textes, conservant selon les cas les différentes rubriques habituellement présentes dans le magazine. Il n'est pas question ici de livres de photographies prenant seulement la forme d'une revue ou d'un journal, mais bien de s'approprier le médium qu'est la revue. Les dix-sept volumes de *SM Tabloid* par Motoyama Shûhei, les fascicules appelés *Kiroku* [Archives] par Moriyama Daidô, ou la publication imprimée sur papier journal *My Name is Shockhammer* (2008) de Kanemura Osamu ne sont pas concernés. En effet, ces éditions imitent la forme du périodique, mais sans se saisir véritablement de ce support et de ces caractéristiques. Trois exemples seront ici traités : le premier volume de la revue *FOIL*, les expérimentations menées par Homma dans le cadre de numéros spéciaux de magazines et le journal *Punctum Times*. Tous ces exemples respectent le format de la revue initiale, son graphisme, voire sa ligne éditoriale, et s'inscrivent dans le calendrier d'une parution qui se poursuit, suivant les périodiques, chaque mois ou semestre.

FOIL est une revue fondée par les éditions Little More à partir de janvier 2003. D'un format proche du A4, elle réunit des contributions d'artistes par ailleurs publiés par Little More, sur un thème donné. Le numéro inaugural est quelque peu différent puisque seuls deux artistes sont invités à participer et que leurs deux propositions se répondent. Initialement, l'éditeur de Little More, Takei Masakazu, désirait faire paraître un ouvrage sur la guerre en Afghanistan et ses conséquences. Au fil des discussions, il propose finalement à Kawauchi Rinko et à Nara Yoshitomo de l'accompagner en Afghanistan pendant un court séjour d'une semaine, puis de compiler les images produites sur place dans un ouvrage. Celui-ci prend finalement la forme d'une revue au fur et à mesure de l'avancée du projet^[219]. Le périodique se divise en deux parties de longueur quasi équivalente : la

[219] Shimamori Michiko, « "Hisan" de naku "kibô" wo mini itta » [Je suis allé voir l'espoir, pas

première associe les photographies et dessins réalisés par Nara, tandis que la seconde rassemble des clichés de Kawauchi (fig. 30). Nara se concentre dans ses photographies sur certains aspects des conditions de vie après la guerre et sur les portraits d'enfants ; en revanche ses dessins ne diffèrent pas de sa production habituelle. Kawauchi s'intéresse, elle, comme à son habitude, aux détails du quotidien, avec de nombreux gros plans, cadrages et compositions coupées, mais dans une veine beaucoup plus documentaire qu'à l'accoutumée. Le premier volume de la revue *FOIL* est l'occasion d'associer les deux artistes, qui ont déjà travaillé plusieurs fois ensemble, et de publier des portfolios étendus sur plus d'une centaine de pages chacun, comparables en longueur et en termes de mise en page à un livre à part entière. Mais ce qui diffère ici, c'est le choix du médium périodique, plutôt que du livre, notamment vis-à-vis de la diffusion. En effet, *FOIL* est certes disponible dans les librairies spécialisées, mais il est surtout distribué dans les kiosques et librairies généralistes, touchant ainsi un public beaucoup plus large. De plus, le recours à la revue permet pour l'éditeur comme pour l'artiste d'être plus réactif face à un sujet tel que la guerre en Afghanistan : ici, les deux artistes partent sur une courte période, travaillent sur un sujet d'actualité et leurs clichés sont publiés rapidement. Ils intègrent tout aussi rapidement les rayonnages des librairies, parmi d'autres revues plus classiques. En cela, leur position est proche de ce qu'Anne Mœglin-Delcroix qualifie de « loup dans la bergerie » à propos du livre d'artiste :

« D'autre part, ces œuvres [les livres d'artiste] sont en même temps de vrais livres, qu'on peut trouver en piles dans les librairies, qui, sur les rayons d'une bibliothèque, se confondent tout à fait avec les autres livres et qui se feuilletent sans précaution particulière. Le loup dans la bergerie, c'est la forme anodine du livre qui devient un moyen de création propre à mettre en cause une certaine idée de l'œuvre autant qu'une certaine idée du livre. L'appropriation, par ces artistes, du livre et des possibilités techniques de reproduction n'obéit pas en effet à une fascination sans distance pour la société contemporaine et les médias de masse. C'est une appropriation critique, d'ailleurs au début liée de près ou de loin aux mouvements "alternatifs" de la contre-culture^[220]. »

Dans le cas du premier numéro de *FOIL*, le recours au support de la revue à grand tirage pour propager largement un message pacifiste s'avère cohérent, l'engagement de l'éditeur et des artistes étant profondément sincère, quoiqu'un peu naïf dans le fond, à lire les textes publiés dans les dernières pages du magazine.

La posture du « loup dans la bergerie » est aussi celle choisie plusieurs fois par

la catastrophe], entretien avec Nara Yoshitomo, *Kôkoku hihyô*, n° 269, numéro spécial : « Hi WAR » [Contre la guerre], mars 2003, p. 78.

[220] Anne Mœglin-Delcroix, « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? » [1993], in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, op. cit., p. 76-77.

Homma Takashi, auteur de plusieurs numéros spéciaux de périodiques. À quatre reprises, il se voit confier la conception de hors-séries : pour le mensuel musical *H* en 1998, pour *Casa Brutus* en 2002, pour le magazine culturel *Relax* en 2003, et enfin pour *Photographica* en 2011. Ces espaces de publication permettent au photographe de présenter de manière étendue des clichés inédits, généralement proches de ceux qu'il publie dans ses portfolios commandés par des magazines et qui n'auraient pas leur place dans d'autres média que la revue. À l'exception du hors-série de *Casa Brutus* intitulé « Stars and Stripes », plus petit que la publication initiale, Homma reprend le format et le graphisme des magazines d'origine. *Stars and Stripes*, justement, rassemble des clichés réalisés par Homma à New York en décembre 2001 et janvier 2002 (fig. 31). Se rendant sur les décombres de Ground Zero, il s'attarde ensuite sur les architectures remarquables (l'Empire State Building, le Guggenheim museum, etc.), la ville et ses habitants. Exactement comme il le fait à Tôkyô pour les revues *H* ou *Switch* qui publient à la même période ses photographies d'architecture tous les mois. L'expérience est légèrement différente avec le hors-série de *Photographica* qu'il réalise en 2011. Prévue pour coïncider avec la grande rétrospective que lui consacrent le musée d'art contemporain de Kanazawa [*Kanazawa 21 seiki bijutsukan*] et le Tokyo Opera City, cette publication se concentre sur les clichés pris au quotidien par Homma, comme le suggère son sous-titre : « Diaries 2010-2011 » (fig. 32). Le hors-série n'est cependant pas composé uniquement d'images, et comporte aussi un certain nombre de textes et de rubriques qui tendent à le rapprocher d'une revue classique (entretiens, copies de correspondance avec les photographes Martin Parr et Alec Soth, présentations d'ouvrages, etc.). Pour Homma, habitué aux commandes de magazines, ces hors-séries sont un moyen de s'emparer du médium du périodique, largement diffusé et démocratique grâce à son coût peu élevé, afin d'y développer des travaux souvent moins aboutis que dans ses autres publications, comme une sorte de matrice de projets à venir.

Le périodique *Punctum Times* est plus spécifique. Lancée en 2006 par Teramoto Issei, propriétaire de la galerie Punctum Photo + Graphix Tokyo, cette revue, publiée sous la forme d'un journal de seize pages, était à l'origine destinée à poursuivre sur papier les recherches de la galerie. Non pas en proposant un catalogue des œuvres exposées, mais plutôt en reproduisant des images, articles ou entretiens liés à ce qui était exposé. Quand la galerie ferme en 2009, la publication de *Punctum Times* se poursuit mais change de fonctionnement. Elle paraît toujours au rythme de deux numéros par an, mais désormais, elle se concentre à chacune de ses livraisons sur un photographe (ou un groupe de photographes) amené à occuper l'ensemble des pages. Les travaux proposés sont parfois des projets inédits, comme c'est le cas du numéro consacré au séjour de Kawauchi Rinko

et d'Ômori Katsumi à Istanbul^[221] (fig. 33), ou encore du numéro présentant un voyage de Suzuki Risaku dans le nord du Japon^[222] (fig. 34). *Punctum Times* constitue chaque fois un travail fini, rapidement réalisé, rapidement distribué. Il s'avère également plus abouti, du moins plus autonome, que ne le serait un portfolio de quelques pages dans un magazine culturel ou de photographie.

4. Émergence de nouveaux éditeurs dans les années 1990-2000

Pendant les années 1960 et 1970, la suprématie des magazines de photographie était totale. Ils prépubliaient d'abord les images des photographes sous forme de portfolios puis faisaient paraître les livres définitifs par des éditeurs qui leur étaient liés. Cette situation perdure jusqu'à la fin des années 1980, qui voient la fin de ce système. Alors qu'éclate la bulle spéculative japonaise, certains éditeurs rencontrent des difficultés économiques et cherchent à limiter les risques. Les rédactions des journaux généralistes dont les revues spécialisées dépendent se désintéressent progressivement de la photographie, entraînant une nette perte d'influence dans le domaine. Certains livres importants continuent d'être édités, particulièrement ceux d'auteurs reconnus dont les ventes sont assurées, mais les périodiques sont progressivement abandonnés par leurs éditeurs. Publié depuis 1954, *Kamera mainichi*, cesse de paraître en 1985 et *Shashin jidai* en 1988. Apparaissent alors de nouveaux acteurs dans le monde de la photographie, qui tirent avantage de cette perte de vitesse : les éditeurs spécialisés de taille moyenne. Ces derniers se spécialisent dans l'édition liée à l'art de manière générale, tout en consacrant une large part de leurs activités à la photographie, qui s'avère être la plus rentable. Parmi les plus actifs d'entre eux, il est possible de citer Sôkyûsha (à partir de 1986), Osiris^[223] (1989-), Little More (1989-), Seigensha (1995-), Kôrinsha (qui ferme en 1999), Foil (2004-), Akaakasha (2006-) ou encore Super Labo [*Supâ rabo*] (2009-)^[224]. Quelques expérimentations ont aussi été engagées vers le numérique, telles que la collection « Naked Eyes » [*Neikiddo Aizu*] de livres de photographies sur CD-ROM par l'éditeur Inner Brain [*Innâ burein*] afin de tenter

[221] *Punctum Times*, n° 16 : « Ômori Katsumi x Kawauchi Rinko. Istanbul », décembre 2012.

[222] *Punctum Times*, n° 12 : « Suzuki Risaku. Tôno », avril 2010.

[223] Sur Osiris, sa fondatrice Sawada Yôko et son rôle en tant qu'éditrice pour la revue *Déjà -vu*, voir : Russet Ledermann, « Yoko Sawada : An Unofficial Ambassador of Japanese Photography and Photobooks », entretien avec Sawada Yôko, *Monsters and Madonnas*, 15 juillet 2013 [en ligne] : <http://icplibrary.wordpress.com/2013/07/15/yoko-sawada/> (consulté le 12.02.2014).

[224] Au sujet des créations de maisons d'éditions au Japon dans les années 1980 à 2000, voir la chronologie située en annexes, p. 519-533.

de réduire les coûts de production, mais ces tentatives sont restées marginales^[225]. Avec l'apparition de ces nouveaux éditeurs spécialisés, de moyenne voire de petite taille, le système éditorial japonais reproduit la situation occidentale telle que décrite par Martin Parr :

« Les grands éditeurs ne produisent un livre de photographies que dans des circonstances exceptionnelles : le photographe doit être très connu – ce qui signifie généralement que son œuvre est commerciale ou populaire – ou le thème de l'œuvre doit être susceptible d'intéresser un public très large. Par conséquent, les livres de photographies contemporains sont surtout publiés par de petits éditeurs spécialisés ou par des éditeurs de taille moyenne qui se consacrent aux arts d'une manière générale, comme Phaidon qui publie ce livre^[226]. »

D'un point de vue strictement matériel, les livres de ces nouveaux éditeurs ne diffèrent pas fortement de ceux publiés par les éditeurs généralistes, mais c'est la relation du photographe à son éditeur qui évolue. Les photographes sont ici en contact direct avec l'éditeur, le graphiste, l'imprimeur, etc., ce qui est rarement possible dans le cadre de structures plus importantes. En effet, ces nouvelles structures éditoriales, plus petites, qui se multiplient depuis les années 1990, se réduisent souvent à un éditeur et à un graphiste, se présentant ainsi comme une alternative aux éditeurs traditionnels en termes d'autonomie et de rapidité de fabrication. Travailler avec une équipe réduite facilite les discussions en limitant les interlocuteurs, et permet ainsi de prendre davantage en compte l'avis du photographe. Himeno Nozomi, d'abord éditrice en chef aux éditions Seigensha avant de fonder les éditions Akaakasha, insiste sur l'importance, pendant le processus de conception du livre, d'« échanger des idées notamment avec le photographe et le designer graphique, afin de produire le livre tous ensemble^[227] ». Le rôle du graphiste s'avère primordial, puisque c'est souvent lui qui donne aux publications de ces maisons d'édition leur caractère immédiatement reconnaissable, au-delà de la ligne éditoriale suivie. Machiguchi Satoshi est par exemple indissociable des premières publications de Seigensha, pour qui il signe les mises en page des livres de Sanai Masafumi.

[225] Sanai Masafumi a réalisé en 1996 un CD-ROM dans cette collection, nommé *Kamitoko*, réunissant plus de deux cents clichés accompagnés de musique. Kawauchi Rinko a également présenté la même année des images sur un CD-ROM collectif intitulé *I Am*. Sans se solder par un échec complet, cette percée de l'éditeur dans le numérique n'a cependant pas rencontré le succès escompté. Voir : Fujikawa Satoshi, « Shashinshû no dashikata, '97 nen teki jijô » [Comment publier un livre de photographies en 1997], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 25.

[226] Martin Parr, « Introduction. Le livre de photographies : premiers pas dans le XXI^e siècle », in Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, *op. cit.*, p. 8.

[227] Anonyme, « Seigensya. Sekai tomo rinku wo hajimeta shôkibo shuppansha no chôsen » [Seigensha. La petite maison d'éditions relève le défi de nouer des liens avec le reste du monde], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p.78 : 「写真家やデザイナーと意見をやりとりしながら、一緒に作っていく」 [ma traduction].

L'engagement personnel des éditeurs est tout aussi fondamental, particulièrement dans le suivi du travail des artistes qu'ils effectuent. Dans le cas des éditions Sôkyûsha, son responsable, Ôta Michitaka, est aussi propriétaire d'une librairie spécialisée dans la photographie. Souhaitant s'investir davantage dans la diffusion du travail de certains photographes, il a commencé par republier des clichés précédemment parus en magazine (de Fukase Masahisa, Moriyama Daidô, Ishiuchi Miyako ou Kitai Kazuo). Leurs auteurs étaient encore vivants, déjà bien établis sur la scène artistique nationale, mais ces images n'avaient pas encore fait l'objet d'une publication en un seul volume^[228]. La première publication à figurer sur son catalogue est ainsi *Karasu* [Les corbeaux] de Fukase Masahisa en 1986, dont les clichés ont été publiés dans un premier temps dans les pages de la revue *Kamera mainichi*. Après ces premiers essais, Ôta entreprend de publier de jeunes auteurs encore peu connus. Il conçoit ainsi le tout premier ouvrage d'Onaka Kôji, *Seitaka-awadachisô* [Gerbes d'or], en 1991 ; puis dans les années qui suivent, il publie les premiers livres de Narahashi Asako ou de Takano Ryûdai^[229]. Ce dernier obtiendra d'ailleurs, grâce à son livre *In My Room*, paru chez Sôkyûsha en 2005, le prix Kimura Ihee.

L'investissement de ces nouveaux éditeurs auprès des jeunes artistes ainsi que la qualité des ouvrages qu'ils éditent font très vite l'objet de toutes les attentions. La liste des lauréats du prix Kimura Ihee, que l'on peut considérer comme un baromètre fiable des mouvements qui s'opèrent dans le monde de la photographie, le confirme. D'une part, en 1992 a lieu la dernière attribution du prix pour une publication dans la revue *Asabi Kamera – Tôi natsu* [Été lointain] d'Ônishi Mitsugu –, attestant ainsi de la perte de vitesse des périodiques de photographie. D'autre part, depuis la fin des années 1990 et jusqu'à aujourd'hui, le prix Kimura Ihee est décerné presque tous les ans à un ouvrage publié par un de ces nouveaux éditeurs : Kôrinsha (1998 et 1999), Little More (2001, 2004, 2006, 2011), Seigensha (2003, 2010), Sôkyûsha (2005), Akaakasha (2007, 2008, 2009, 2012, 2014), Nanarokusha (2013, 2014)^[230]. Cette situation n'est pas sans conséquence sur l'activité éditoriale de ces maisons d'édition, qui profitent de la notoriété et de la publicité que leur fournit le prix Kimura. Les éditeurs font par exemple sciemment paraître leurs livres les plus prometteurs en fin d'année, quand le jury du prix commence à se réunir pour établir sa sélection^[231]. Ainsi, c'est la sortie simultanée de trois livres

[228] Kaneko Ryûichi, « Sôkyûsha no shashinshû wo megutte » [À propos des livres de photographies de Sôkyûsha], *déjà-vu*, n° 7, janvier 1992, p. 154.

[229] Takazawa Kenji, « Interview. Sôkyûsha. Ôta Michitaka » [entretien avec Ôta Michitaka des éditions Sôkyûsha], *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 120-121.

[230] Pour le détail des lauréats du prix Kimura Ihee, voir la liste placée en annexes, p. 517-519.

[231] Anonyme, « 2009 nen, Akaakasha fuyu no jin » [L'année 2009, les parutions de l'hiver d'Akaakasha], entretien avec Himeno Nozomi, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 119.

de Kawauchi Rinko en 2001 (*Utatane*, *Hanabi* et *Hanako*) qui attirera l'attention du jury cette année là. Kawauchi se verra décerner le prix, témoignant de l'impact de ces trois ouvrages sur le monde de la photographie japonaise. La publicité abondante autour de ce prix sera capitale pour la carrière de la photographe. Non seulement elle se voit accéder à la reconnaissance artistique, mais la sortie commune de trois ouvrages par cette jeune photographe encore inconnue suscite l'intérêt des journalistes. Les médias parlent alors de Kawauchi comme d'une Cendrillon qui apparaît miraculeusement^[232], quand la critique compare ses débuts à un papillon qui s'extrait de son cocon^[233]. Les retombées seront conséquentes puisqu'en seulement quatre années, plus de 40 000 exemplaires d'*Utatane* (2001) seront écoulés en librairie^[234].

On considère généralement qu'une bonne vente de livres de photographies s'établit autour de 3 000 exemplaires vendus, et dans cette optique, des ouvrages comme l'album de l'exposition *The Family of Man* (initialement publié en 1955) ou *Les Américains* de Robert Frank (première publication en 1958), plusieurs fois réédités, font figure de *best-sellers*. Kawauchi est loin de ces 3 000 exemplaires vendus, tout comme les surpassent les 110 000 exemplaires d'*Umemé* (2006) par Ume Kayo. Avec des volumes de vente aussi importants, ces livres atteignent des lecteurs qui vont bien au-delà du cercle habituel des amateurs de livres de photographies. Les quantités imprimées sont considérables, comme le rappelle l'une des dernières publications d'Ume Kayo, *Umemé*, tirée à 50 000 exemplaires en premier tirage, avec de probables rééditions postérieures^[235]. Ces succès en librairie, comparables aux chiffres des *best-sellers* en littérature, ont permis aux éditeurs moyens de subsister et d'asseoir leur place sur le marché éditorial. Ils ont par la même occasion élargi la visibilité de leurs publications autant auprès du public que des libraires, leur tâche n'étant pas seulement d'éditer des livres, mais aussi de parvenir à les vendre.

[232] L'expression « Cendrillon » [Shindorera gâru シンデレラガール] est rapporté dans : Tachibana Yûho, « Gendai no shôzô. Kawauchi Rinko » [Portrait d'aujourd'hui. Kawauchi Rinko], art. cit., p. 57.

[233] Iizawa Kôtarô, « Nani ka ga senaka wo tsuyoku oshite » [Quelque chose qui pousse en avant], in *Me kara me he* [De l'œil au regard], Tôkyô, Mimizu shobô, 2004, p. 76 : « On peut assimiler cela au moment où, quittant sa chrysalide, le papillon s'envole en battant puissamment des ailes. » 「卵がサナギの時期を経て、大きく強い羽の蝶としてはばたきつつあるということだろう。」 [ma traduction].

[234] Anonyme, « Anata ga kawaru shashinshû » [Les livres de photographies qui vous changeront], *PhatPhoto*, n° 30, novembre-décembre 2005, p. 38.

[235] Makino Toyofumi, « Shunkan wo toraeru chikara » [Savoir capturer l'instant], entretien entre Ume Kayo et Shinoyama Kishin, *Brutus*, numéro spécial : « Shashin-jutsu » [L'art de la photographie], 2011, p. 85.

5. « Nos livres traverseront-ils les mers ?^[236] » : itinéraires suivis par les livres

Quelques titres japonais se sont vendus dans des proportions difficilement imaginables en Occident. Ainsi, le plus grand *best-seller* de l'histoire du livre de photographies japonais est incontestablement *Santa Fe* de Shinoyama Kishin, paru en 1991, et dont 1 500 000 exemplaires ont été vendus en librairie. Remettant en contexte la publication du livre *Shokuji* [Le banquet] par Araki, ouvrage contemporain de la publication de *Santa Fe*, Ivan Vartanian dresse le tableau suivant de la situation éditoriale concernant le livre de photographies au Japon :

« Au moment de la publication de *Shokuji* en 1993, l'industrie éditoriale au Japon profitait depuis plusieurs années d'un essor spectaculaire tant du point de vue de la production que du public. Le marché national du livre de photographies avait augmenté en qualité et en volume publié : des éditeurs tels que Heibonsha, Shinchosha [Shinchôsha] et Chikuma Shobo [Shobô] publiaient des ouvrages commerciaux en plusieurs dizaines de milliers de copies pour satisfaire l'appétit vorace des lecteurs. C'était une époque où publier était rentable et où les éditeurs bataillaient entre eux pour décrocher les livres des photographes renommés^[237]. »

Mais une production aussi importante n'est pas sans poser question. En effet, le statut de ces livres est complexe, puisqu'ils se situent à la lisière entre l'œuvre d'art – de par leur contenu – et le livre de consommation courante – de par leur tirage important. Allant à rebours de la rareté tant recherchée de l'œuvre d'art, les éditeurs japonais rechignent souvent à réaliser des éditions limitées, leur préférant plutôt un tirage sans restriction, potentiellement infini. Dès l'année 1950, les éditions Iwanami shoten avaient déjà lancé une série de livres de photographies publiés au format poche^[238], avec le photographe

[236] L'expression est du graphiste et éditeur Machiguchi Satoshi : « Orera ga tsukutta shashinshû ga umi wo koeru ka » 「俺らがつくった写真集が海を越えるか」 [ma traduction]. Anonyme, « Interview. bookshop M Machiguchi Satoshi », entretien avec Machiguchi Satoshi, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 123.

[237] Ivan Vartanian, « Dining — A Lover's Tryst », in Jeffrey Ladd (dir.), *Araki Nobuyoshi. The Banquet*, New York, Errata Editions, coll. « Books on Books », n° 15, 2012, n.p. : « By the time of *Shokuji*'s publication in 1993, the publishing industry in Japan had for several years been enjoying a dramatic blossoming in production and readership. The domestic photo book market had swelled in both variety and size of print run ; publishers such as Heibonsha, Shinchosha, and Chikuma Shobo produced several thousand copies of trade publications to accommodate the voracious consumer appetite. This was a time when publishing was a profitable proposition and publishers and editors were falling over themselves to publish volumes by esteemed photographers. » [ma traduction].

[238] Le format poche [*bunkobon* 文庫本] existe au Japon depuis 1927, sous l'impulsion des éditions Iwanami. Il s'agit du format par excellence de la littérature japonaise : un format non précieux, adapté aux habitudes du lectorat japonais puisqu'il peut être emporté partout, notamment dans les transports, facile à stocker même dans de petits espaces. À noter que le format poche japonais, qui mesure 15,1 x 10,6 cm, est plus petit que le standard français (18,7 x 10,7 cm). De

Natori Yonosuke comme responsable de collection. Jusqu'en 1958, cette collection, appelée la « Bibliothèque photographique des éditions Iwanami » [*Iwanami shashin bunko*] a publié 286 volumes vendus au prix de 100 yens, maintes fois réédités. Les rééditions sont courantes, même pour certains livres de photographies devenus des classiques, introuvables dans leur première édition sans dépenser plusieurs milliers d'euros, mais réédités en de nouvelles versions de poche. C'est notamment le cas des éditions Kôdansha qui ont entrepris depuis 2009 de republier les ouvrages emblématiques de Moriyama Daidô, à prix modique, afin de les rendre à nouveau disponibles sur le marché^[239]. À ce jour, huit volumes sont parus, dont ses livres les plus recherchés par les collectionneurs : *Nippon gekijô shashinchô* [Théâtre japonais. Album de photographie] (1968) et *Shashin yo ! Sayônara* [Au revoir, photographie !] (1972), pour un peu plus de 2 000 yens (soit une vingtaine d'euros).

Si de tels volumes de ventes sont possibles pour ces livres publiés par des maisons d'édition renommées (comme Heibonsha, Kôdansha, Shûeisha, ou les éditions du journal *Asahi*), c'est la conséquence d'un ensemble de facteurs spécifiques à la sphère éditoriale japonaise. On peut tout d'abord noter l'importance que les services marketing et communication occupent au sein des maisons d'édition, qui promeuvent les ouvrages auprès des journaux et des télévisions, importants prescripteurs culturels de par l'audience qu'ils génèrent. Les maisons d'édition japonaises, puissantes et organisées, au fonctionnement très hiérarchisé, sont ainsi prêtes à investir des sommes conséquentes pour la publication de livres de photographies, puis pour leur promotion. Elles s'appuient sur un réseau de distribution efficace et sur un maillage méthodique du territoire par les librairies généralistes, présentes dans chaque ville, quartier ou gare, bien que ce réseau reste exclusivement national. Le Japon étant un archipel, isolé par les mers, et les coûts de transport étant souvent dissuasifs, les maisons d'édition ont privilégié un fonctionnement autarcique, se limitant au territoire japonais. De fait, elles semblent n'avoir que peu d'intérêt pour le marché international, ne font que rarement appel à des distributeurs étrangers, et leurs livres sont souvent difficilement accessibles en librairie hors du Japon, malgré des tirages à plusieurs milliers d'exemplaires. Le succès de *Santa Fe* de Shinoyama Kishin en est un bon exemple puisque malgré ses 1 500 000 exemplaires vendus, l'ouvrage est peu connu en dehors du Japon.

plus, le papier utilisé est d'un grammage plus léger que son homologue français, rendant ainsi le livre moins épais. Ce format est aussi privilégié par certaines collections de mangas, parfois dans des dimensions légèrement plus grandes.

[239] Il ne s'agit pas de reproductions à l'identique, puisque le format, le papier, le graphisme et parfois l'agencement des images ont été modifiés. On pourrait assimiler chacun d'eux à un remix des ouvrages de Moriyama, par le photographe lui-même.

Le système de diffusion des petits et moyens éditeurs – appelés ainsi même si certaines publications par les éditions FOIL ou Little More ont un tirage qui s'accordent peu avec la modestie qu'implique le terme – s'avère cependant plus original et dans un sens, plus efficace. De prime abord, on pourrait imaginer une diffusion restreinte – à moyens réduits, diffusion réduite – mais ces éditeurs ont recours à un nouveau modèle, alternatif à celui dominant des gros éditeurs. À travers l'étude des différents modes de diffusion des livres (la vente en librairie ou sur internet, la participation à des événements spécialisés) et celle des acteurs de ce réseau, ce sont également les parcours suivis par ces livres qui se dessinent progressivement, au Japon comme hors de ses frontières.

Cette diffusion passe tout d'abord par les librairies spécialisées. À Tôkyô, on peut compter les librairies de musées gérées par la compagnie Nadiff, au nombre de sept, dont les librairies du Musée d'art contemporain et celle du Musée de la photographie de Tôkyô^[240]. Contrairement à de nombreuses librairies de musée au Japon qui font davantage office de boutiques souvenirs, les librairies Nadiff proposent un éventail de publications japonaises et étrangères varié et de qualité. Les librairies gérées par Nadiff à Tôkyô jouent un rôle important dans la diffusion des livres, car elles sont assez bien réparties dans la capitale. Surtout, elles profitent de l'attractivité des musées dans lesquels elles sont situées, ce qui rend les livres accessibles à des lecteurs potentiels, intéressés par l'art mais pas forcément par le livre de photographies ou d'artiste. Le livre de photographies est ensuite disponible dans deux sortes de librairies spécialisées : celles qui se consacrent au livre de photographies (telles les librairies Shelf, So Books ou Sôkyûsha), ou bien celles dédiées plus généralement au livre d'artiste (comme Papier Labo ou Utrecht). La librairie Utrecht est un bon exemple de ce que peuvent être ces librairies et du rôle qu'elles jouent dans la diffusion du livre. Fondée par Eguchi Hiroshi, Utrecht existe d'abord à partir de 1998 sous la forme d'un site de vente de livres par correspondance sur internet, fermé un peu plus tard pour laisser place à une librairie dédiée au livre d'artiste et ouverte sur rendez-vous. Eguchi installe ensuite en novembre 2008 la librairie Now Idea Utrecht (plus connue sous le simple nom d'« Utrecht »), dans le quartier d'Aoyama/Omotesandô, cette fois ouverte au public. On y trouve une sélection de livres d'artiste japonais ou étrangers (principalement nord-américains et européens) et des livres de photographies, avec l'ambition de ne proposer que des livres microédités ou autoédités. Eguchi voulait faire de sa librairie un espace d'échanges et de rencontres, il a donc adjoint à celle-ci une petite galerie, un café, une terrasse et organise,

[240] Elles se répartissent comme suit : cinq à Tôkyô, une à Nagoya et une à Mito ; celle de Sendai ayant fermé après le tremblement de terre du 11 mars 2011.

avec l'aide de son libraire Miyagi Futoshi – lui-même artiste –, différents événements en direction des lecteurs (sous forme de rencontres avec les auteurs) mais aussi en direction des artistes (comme des cours d'anglais spécialisé pour apprendre à parler de son travail). Eguchi a par ailleurs mis en place une petite structure d'édition qui publie des livres de photographies sous le label « Utrecht ».

En dehors de Tôkyô, les librairies distribuant les livres de photographies microédités sont peu nombreuses. À l'exception notable de Books of days à Niigata, de On Reading à Nagoya ou de Books Dantalion à Ôsaka, il s'agit de petites librairies indépendantes rarement spécialisées dans le livre de photographies, mais qui proposent une sélection d'ouvrages publiés par des éditeurs indépendants (du livre d'artiste au roman, du livre de photographies à l'album pour enfants). De fait, le choix des titres disponibles s'avère souvent restreint, d'autant plus que les éditeurs ne semblent pas particulièrement chercher de points de vente en province. On constate donc sans grosse surprise une concentration à Tôkyô des librairies où les livres à faible tirage sont disponibles, et ensuite un maillage du reste du territoire plus aléatoire et diffus. Il est dans tous les cas possible d'affirmer que les livres microédités japonais circulent assez mal dans le pays, tout du moins par le biais de la vente directe en librairie. Hors du Japon, la diffusion est extrêmement localisée, et se cantonne globalement à une dizaine de destinations, parmi lesquelles Londres, Paris, Berlin, Cologne, Amsterdam, New York, Los Angeles, Séoul et Taipei. La diffusion internationale en librairie est limitée et délaisse des continents entiers : l'Afrique, l'Amérique du Sud, l'Océanie (notamment l'Australie et la Nouvelle-Zélande), ainsi que l'Asie (en dehors de la Corée et de Taiwan) malgré la proximité géographique. Bien que cette distribution soit restreinte, il n'existe pas de décalage temporel entre les sorties au Japon et à l'étranger. Il est donc paradoxalement plus simple pour un Parisien ou un New-yorkais d'avoir directement accès en librairie à des livres de photographies japonais à faible tirage que pour un Japonais qui n'habiterait pas à Tôkyô (mettons, à Sapporo ou à Hiroshima par exemple).

Cette difficulté à occuper les rayonnages des librairies étrangères s'explique en grande partie par les coûts élevés des frais de livraison et de transport, qui se répercutent sur le prix du livre, sachant que les volumes des petits éditeurs sont faibles et ne permettent pas de bénéficier de réductions lors d'un envoi en grande quantité. Le recours à internet pour les ventes semble donc la solution idéale, puisque le lecteur est directement en contact avec l'éditeur, quel que soit son lieu d'habitation. Financièrement, l'éditeur n'a pas à verser de marge au libraire, pas plus qu'à payer les coûts d'envoi, qui sont à la charge de l'acheteur. De plus, avec les débits de connexion actuels il est désormais possible de présenter de nombreux visuels et doubles pages des livres sur un site, qui, s'ils ne remplacent pas la

découverte et la prise en main de l'ouvrage en librairie, permettent néanmoins de s'en faire une idée précise. Pourtant, l'utilisation de l'outil qu'est internet par les éditeurs japonais reste encore balbutiante et sous-exploitée, particulièrement par les maisons d'édition importantes. Si tous les éditeurs possèdent leur propre site internet, certains ne proposent que de courtes notices de présentation des publications, accompagnées d'un visuel de couverture, souvent de mauvaise qualité. Cette situation s'explique en partie par la voie – différente de l'Occident – vers laquelle s'est engagé internet au Japon. L'accès au réseau informatique y est disponible sur l'ensemble des téléphones portables depuis la fin des années 1990 et les développeurs de sites ont favorisé l'optimisation de la consultation depuis des terminaux portatifs plutôt que depuis un écran d'ordinateur, ce qui explique l'emploi de visuels basse définition et de textes courts. L'engouement pour les smartphones et les tablettes vient cependant contrarier cette tendance, et les sites commencent à être davantage développés et pensés pour des écrans plus grands. On remarque à l'inverse chez les plus petits éditeurs un effort notable concernant la présentation visuelle de leurs sites internet ainsi que la possibilité de commander directement les ouvrages (alors que les éditeurs traditionnels se contentent souvent d'un lien renvoyant vers des sites spécialisés de vente en ligne, comme Amazon, Tsutaya ou Rakuten). La moitié des sites des petits ou moyens éditeurs ne comporte cependant pas de version anglaise et ceux-ci ne proposent que rarement l'expédition à l'étranger, de même pour les sites des librairies spécialisées (Utrecht, Nadiff, Sôkyûsha). On aboutit alors à une situation où, alors qu'internet permet de toucher potentiellement le monde entier, les sites ne sont pas systématiquement traduits en anglais et où les envois restent souvent cantonnés au Japon. De manière générale, les ressources d'internet sont sous-exploitées par les éditeurs de livres de photographies, même si la situation tend à évoluer depuis peu.

En revanche, c'est sûrement l'autoédition qui a le plus à tirer d'internet. Car si ce mode de production permet de contourner le système éditorial traditionnel et de créer plus librement en supprimant des intermédiaires, il a aussi l'inconvénient majeur de se couper d'un réseau de distribution préexistant. L'artiste se retrouve ainsi seul pour faire ses livres, pour les vendre et pour les distribuer, et de fait, les livres autoédités circulent avant tout dans le cercle proche de l'auteur. Ceci transparaît dans l'étymologie même du terme japonais qui lui correspond, *dôjinshi* 同人誌, qui signifie littéralement « revue de mêmes personnes » (sous-entendu, « qui partagent les mêmes goûts »). S'il existe quelques exemples célèbres d'autoéditions dans l'histoire de la photographie japonaise dès les années 1970^[241], l'autoédition peut être considérée comme un phénomène récent

[241] Voir par exemple les *Zerokkusu shashinchô* d'Araki Nobuyoshi en 1970 ou les différents

au Japon, du moins par l'ampleur que le mouvement connaît actuellement. Conjointement au développement de l'autoédition de livres d'artiste et de photographies, le terme de *dōjinshi* (de même que celui de *minikomi* ミニコミ pour « mini communication ») est remplacé vers 2009 par celui de *jin* ジン, qui est en fait une transposition du terme anglais « zine » (pour « fanzine »)^[242]. Surtout, ce passage à un terme qui s'occidentalise correspond au moment où les artistes japonais commencent à s'intéresser à ce qui se fait en Occident et où la visibilité de ces productions augmente. C'est aussi la même année, en juin 2009, qu'est fondée la structure appelée « parapera^[243] ». Fondé par les photographes Ôyama Kôhei et Yamanaka Shintarô, parapera part du principe qu'être actif sur internet est devenu nécessaire pour la diffusion et la communication autour des publications des photographes, alors que peu d'artistes japonais possèdent leur propre site^[244]. Prenant le relais des artistes, parapera se présente comme une plateforme en ligne de diffusion de livres de photographies et de livres d'artiste autoédités. L'objectif est à la fois de fédérer de jeunes auteurs qui partagent le même intérêt pour le médium du livre et d'augmenter la visibilité de leurs productions. Il ne s'agit pas de livres de seconde zone ou de publications d'artistes jeunes et peu expérimentés, mais d'auteurs ayant fait le choix d'une économie différente, dans laquelle l'éditeur et le distributeur sont écartés. Le site est entièrement bilingue en anglais, comporte de nombreuses reproductions de doubles pages, et les livraisons se font aussi en dehors du Japon. Parapera appartient ainsi aux rares structures japonaises à avoir intégré le fait qu'un site internet est une vitrine pour les livres à l'étranger : « vitrine » dans le sens de lieu de visibilité, tout comme une « vitrine » dans le sens de « magasin », de « commerce », où l'achat des ouvrages est possible en direct.

L'espace qu'il a créé restant par définition de l'ordre du virtuel, Ôyama Kôhei a imaginé un certain nombre d'événements pour augmenter la diffusion des livres et surtout partager avec les lecteurs. Depuis 2010, parapera organise ainsi au printemps et à l'automne les « Zine Picnic », qui consistent à réunir des artistes dans un parc (de Tôkyô ou d'Ôsaka),

volumes de *Kiroku* de Moriyama Daidô publiés en 1972–1973. Philip E. Aarons, Andrew Roth (dir.), *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, New York, PPP Editions ; Zürich, JRP Ringier, 2009, p. 224–227 et p. 418–424.

[242] Le terme « *jin* » désigne aussi souvent les livres microédités, la frontière sémantique entre livres autoédités et microédités étant peu claire en japonais. Le magazine culturel japonais *Studio Voice* a ainsi consacré un numéro aux *zines*, mêlant l'autoédition à la microédition : *Studio Voice*, vol. 391, juillet 2008. Sur l'autoédition au Japon, voir le numéro spécial de la revue espagnole *Pez* qui y est consacré : *Pez*, n° 11 : « Fanzines japonaises », octobre 2010 [disponible en ligne : www.monmagan.com/fanzinepez/pez11/].

[243] www.parapera.net.

[244] Pour de plus amples détails sur les activités de parapera, voir l'entretien avec Ôyama Kôhei reproduit en annexes, p. 512–516.

de leur proposer de s'installer sur des bâches ou couvertures avec leurs livres, de quoi boire et manger, et d'échanger entre auteurs, lecteurs ou simples promeneurs. Mais si les « Zine Picnic » sont une initiative intéressante, ils ne remplacent pas un salon du livre de photographies ou d'artiste, où pourraient se croiser auteurs, éditeurs et lecteurs, tout en mettant à leur disposition une vaste sélection d'ouvrages à la vente. Alors qu'on trouve en Occident quelques salons historiques dédiés au livre d'artiste, comme la New York Art Book Fair (depuis 2004) ou le salon Light à Paris (également depuis 2004), le Japon ne possédait aucune manifestation équivalente. En 2009, Eguchi Hiroshi de la librairie Utrecht co-fonde avec Oliver Watson « Zine's Mate », dont la principale vocation est l'organisation de la Tokyo Art Book Fair^[245], destinée aux petits éditeurs et aux autoéditions d'artistes. Le modèle reste celui du salon, et donc destiné à vendre des livres, chaque stand étant tenu par un éditeur pour qu'il y présente ses publications. Le but de la manifestation est à la fois de diffuser les livres auprès des lecteurs, tout en proposant un programme d'expositions et de conférences autour de la question des publications d'artiste. Un autre salon, The Photo/Books Hub Tokyo, a été récemment inauguré en 2011, et se consacre aux livres de photographies et aux tirages photographiques. Malgré son nom, ce salon met davantage en valeur les tirages plutôt que les livres : l'accrochage des clichés est soigné, alors que les stands des éditeurs ne sont que de simples tables disposées dans l'espace, sans scénographie ni mobilier spécifique. Le livre n'y apparaît alors que comme un produit dérivé des tirages photographiques, plutôt qu'une forme artistique particulière.

À l'étranger, la présence des éditeurs japonais sur les salons est encore timide. Entre les différentes éditions de ParisPhoto depuis 2008, la New York Art Book Fair, Offprint à Paris et la Amsterdam Art Book Fair, moins d'une dizaine de maisons d'édition japonaises y ont pris part, le plus souvent une seule fois^[246]. Si ces salons facilitent les rencontres avec les visiteurs/lecteurs, ils constituent aussi un moment fort d'échanges entre les éditeurs, les artistes et les libraires. Le fait que les libraires soient présents dans les salons, à titre privé ou en installant un stand^[247], représente pour ces derniers l'occasion idéale de découvrir de nouveaux livres à proposer ensuite sur leurs rayonnages et de tisser des liens avec les éditeurs. C'est ainsi que certains ouvrages, se faisant connaître par leurs éditeurs sur des salons, circulent par la suite d'un salon à l'autre sans que l'éditeur ne soit plus présent, par

[245] Installée la première année dans le quartier de Jingûmae/Harajuku, elle est ensuite déplacée en 2010 dans le quartier de Suehirochô, près d'Ueno, dans une ancienne école primaire transformée en centre d'art, le 3331 Arts Chiyoda. Elle se déroule désormais dans le quartier de Kita-Aoyama depuis l'édition 2012.

[246] Super Labo, Artbeat Publishers et Match and Company se démarquent cependant très largement des autres éditeurs par leur présence quasi systématique dans les salons étrangers.

[247] Notamment Yvon Lambert à Offprint à Paris, Markus Schaden aux Rencontres d'Arles ou à ParisPhoto, ou encore Dashwood Books à la New York Art Book Fair.

le seul biais des stands des libraires. Pour les salons comme pour la vente en librairie, on remarque que le chemin est extrêmement balisé et que les éditeurs japonais se contentent de participer aux salons occidentaux (majoritairement à Paris), et ne se déplacent absolument pas en Asie, pour la simple et bonne raison qu'il n'y existe pas encore d'événements dans lesquels les livres de photographies auraient leur place.

Contrairement aux éditeurs traditionnels japonais, les éditeurs spécialisés dans le livre de photographies ne privilégient pas uniquement la vente directe en librairie, mais diversifient les modes de diffusion. Ce fonctionnement – par le biais simultané des librairies, d'internet et des salons – n'est pas singulier en Occident, mais il l'est en revanche beaucoup plus au Japon, notamment quant aux perspectives qu'il ouvre vis-à-vis de la vente au niveau international. Alors que les éditeurs traditionnels sont présents exclusivement au Japon, les éditeurs de livres de photographies se concentrent sur la capitale avant d'essaimer dans le reste du monde. Plutôt qu'une diffusion massive, à l'aveugle, ils privilégient une distribution ciblée et restreinte à quelques villes dans lesquelles il existe un marché pour le livre de photographies. Ils entretiennent ainsi un circuit de diffusion parallèle qui n'est pas une version réduite ou simplifiée du modèle dominant, mais bien un modèle novateur, du moins pour le Japon. Ils s'écartent du réseau de diffusion existant et de ses acteurs pour se réapproprier la question de la diffusion. On remarque alors que faire le choix de la microédition n'est pas sans conséquences sur la diffusion future du livre publié, et que production et diffusion sont finalement beaucoup plus liées qu'il n'y paraît. Le catalogue de l'éditeur Super Labo ou celui de Match and Company, tous deux très actifs dans la diffusion internationale, est manifeste à cet égard. D'une part, les titres sur la couverture de leurs livres sont presque systématiquement en anglais, avec les noms des photographes retranscrits en alphabet latin, ce qui permet à un lecteur qui ne parle pas japonais d'identifier le livre. D'autre part, ils privilégient tous deux les petits formats, souvent proches du A5, qui autorisent des envois à l'étranger à moindres coûts. On voit ainsi que dans ces cas précis la question de la diffusion est intégrée dès la conception du livre et qu'elle influe sur l'aspect matériel du livre publié, pour tenter d'en faire un objet le plus facilement diffusable possible, sans se restreindre au marché national. Il s'agit aussi de réussir à faire du livre le vecteur de diffusion d'images et d'idées, beaucoup plus aisément transportable que ne le seraient des tirages photographiques ou une exposition.



Historiquement, et comme le note justement Kai Yoshiaki, « les photographes japonais s'attendaient à ce que leur public ne soit que japonais, et la plupart d'entre eux se

contentaient de la reconnaissance qu'ils recevaient au sein du monde de la photographie japonaise. [...] L'indifférence des photographes japonais vis-à-vis d'une présentation de leur travail de manière internationale a rendu le rôle des médiateurs – commissaires d'exposition, galeristes et éditeurs par exemple – encore plus essentiel dans l'introduction de la photographie japonaise auprès du public mondial^[248]. » En cela, le rôle des acteurs évoluant autour du photographe après la phase de production des images est primordial, particulièrement dans le cas du livre de photographies. L'exemple d'Araki, qui a su tirer pleinement avantage du système éditorial japonais, est éloquent à ce titre. Sans la présence de nombreux autres acteurs à ses côtés, notamment les rédacteurs en chef de revues, il n'aurait pu atteindre l'audience dont il a bénéficié à partir des années 1980. À cette période, le modèle dominant pour le livre de photographies est formé par la chaîne suivante : revues à grand tirage qui prépublient les images, gros éditeurs traditionnels qui publient les livres, librairies généralistes qui les vendent. Ce modèle perd de son influence dans les années 1990, pour laisser progressivement la place à une structure souple et étendue, incluant aussi de petits éditeurs et des libraires spécialisés.

La difficulté pour les livres reste le plus souvent de parvenir à quitter les frontières de l'archipel. Les photographes japonais ont d'une manière générale montré peu d'intérêt envers toute reconnaissance à l'étranger, et leurs tirages n'y ont été exposés qu'en de rares occasions^[249]. C'est donc bien le livre qui a permis une décentralisation et une déterritorialisation de leurs œuvres. La circulation des livres de photographies japonais (et, par leur biais, des images photographiques) est certes loin d'être optimale, l'exemple de certains *best-sellers* quasi inconnus en Occident ou celui des ouvrages d'Araki qui peinent à sortir du territoire japonais en est la preuve. Mais grâce à l'existence d'un réseau autre que celui des éditeurs traditionnels (efficace au Japon mais pas au-delà), les photographes japonais ont cependant pu toucher, dans une certaine mesure, un public plus large que strictement local, franchissant peu à peu mers et frontières.



[248] Kai Yoshiaki, « Directiveness versus Universality : Reconsidering New Japanese Photography », *TAP — Trans Asia Photographic Review*, vol. 1, n° 2, printemps 2011, (<http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.203?view=text;rgn=main>) consulté le 20 août 2013 : « Japanese photographers anticipated an audience that would be exclusively Japanese, and most of these Japanese photographers were satisfied with the recognition they received within the Japanese photography community. [...] The indifference of Japanese photographers to international exposure makes the role of mediators — curators, gallerists, and editors, for example — more critical for introducing a global audience to Japanese photography. » [ma traduction].

[249] Alors que de nombreux artistes (non photographes) ont quitté Tôkyô pour s'établir dans les grands centres artistiques mondiaux, principalement à Paris dans la première moitié du xx^e siècle, puis à New York dans la seconde (Ono Yôko s'y installe en 1959, Arakawa Shûsaku en 1961, Kawara On en 1965), peu de photographes japonais ont fait leur carrière à l'étranger. Ohara Ken et Sugimoto Hiroshi, installés aux États-Unis respectivement à partir de 1962 et 1974, font figure d'exception.

En s'attardant sur les spécificités des livres de photographies japonais, c'est – au prix de quelques généralités – un portrait en creux de ce que sont ces productions éditoriales qui a été esquissé. Ceci a permis de revenir sur l'idée reçue selon laquelle les lieux où exposer sont peu nombreux au Japon et de mettre en avant le fait que les photographes sont reconnus par les différentes institutions culturelles japonaises (musées, galeries, prix et récompenses) en parallèle de la publication d'ouvrages, une pratique n'excluant pas l'autre. La principale difficulté pour les photographes n'est pas d'exposer mais réside plutôt dans la question de la vente de tirages, qui s'avère souvent épineuse. La vente de livres devient dans ce cas une source importante de revenus. Cet intérêt pour le support imprimé s'est assorti d'un véritable questionnement dès la fin des années 1960 sur les possibilités offertes par ce médium, afin de mettre en avant ce qui lui est propre. Plutôt que de reproduire sur le papier, par le biais de larges marges blanches, l'effet produit par des tirages photographiques encadrés et disposés sur les cimaises des galeries, alors mis en valeur et clairement individualisés, les photographes japonais ont fait un choix radicalement différent : celui de présenter leurs images à fond perdu, sans légende, occupant toute la surface de la page. Ce faisant, ils ont commencé à organiser des séquences d'images à appréhender toutes ensemble. Dans cet exercice de mise en séquence des photographies puis de mise page des ouvrages, les graphistes ont eu un rôle déterminant, bien que peu valorisé, qui n'est pas étranger à la qualité globale de la production japonaise. Les graphistes ne sont cependant pas les seuls acteurs de cette économie du livre, bien d'autres maillons de la chaîne éditoriale participent au succès des ouvrages (pas nécessairement financier, mais au moins de l'ordre de la reconnaissance artistique). Ces acteurs sont l'éditeur lui-même, les distributeurs et les libraires, qui concourent à ce que le livre trouve ses lecteurs. Toutes ces personnes, au même titre que le photographe, évoluent dans ce que Simon Baker, interrogé lors d'un entretien sur le livre de photographies japonais, nomme un « écosystème sophistiqué de publication du livre de photographies^[250] » (*sophisticated ecosystem of photobook publishing*). Cet écosystème ne diffère

[250] Darryl Wee, « Interview : Simon Baker on Japanese Photography and Photobooks », *Blouin Art Info*, 30 septembre 2013 [en ligne] : <http://enjp.blouinartinfo.com/news/story/965316/>

pas de ce qu'on trouve en Occident, où l'édition photographique s'organise aussi autour du photographe, de l'éditeur, d'un graphiste, d'un distributeur et de libraires.

Ainsi, il peut sembler difficile de souligner les caractères propres à l'édition de livres de photographies au Japon. Il existe pourtant bien un point qui différencie l'économie du livre de photographies japonais de ce qu'on peut trouver dans le reste du monde, à savoir la complémentarité du livre avec un partenaire inattendu : le magazine. À chaque étape de la production du livre, le support qu'est le magazine intervient. Il est dans un premier temps un territoire d'expérimentations pour les photographes, qui peuvent y tester sur un support imprimé des mises en page et des séquences d'images, amenées encore à évoluer avant leur mise en page définitive au sein du livre. Grâce à des tirages souvent plus importants que pour les livres, les revues – qu'elles soient spécialisées en art, en photographie ou non – sont également un moyen efficace pour le photographe de diffuser son travail et de lui faire atteindre une nouvelle audience. La publication en épisodes, à suivre d'un numéro de périodique à l'autre, est encore un autre moyen couramment employé au Japon pour fidéliser les lecteurs et promouvoir la sortie d'un futur livre. Les magazines continuent d'accompagner les photographes même après la publication des livres de photographies, puisque ce sont également les périodiques de poids qui sont à l'origine des prix de photographie les plus prestigieux, décernés chaque année et dont l'influence sur les ventes de livres et la renommée des artistes est considérable. Ce lien entre les deux supports est visible bien évidemment à des degrés divers d'un livre à l'autre, mais dans tous les cas presque systématiquement présent. Le magazine apparaît comme une version temporaire, une « pré-version » de ce que sera le livre de photographies, puisqu'il contient au fil des livraisons ce que deviendra le livre final. Cette situation n'est pas exclusive aux photographes japonais, puisque les photographes occidentaux publient aussi des clichés dans des magazines (en dehors des travaux de commande^[251]), mais l'ampleur du phénomène est suffisamment importante au Japon pour être considérée comme une dominante forte de l'édition photographique nationale. Le livre de photographies se trouve alors au cœur d'un système intégrant les revues, les galeries, les musées et les salons, faisant le lien entre ces différentes structures et institutions. Il est intégré à cet écosystème et n'est pas en dehors, au contraire de ce que laisse supposer l'affirmation, répétée à l'envi, qu'il s'est développé par manque de lieux où exposer la photographie.

interview-simon-baker-on-japanese-photography-and-photobooks (consulté le 15 avril 2014).

[251] Certains photographes, tels que Wolfgang Tillmans, entretiennent des liens très forts avec le support périodique et ne font pas de différences fondamentales entre leurs publications en magazines et l'édition de livres de photographies. Voir le point de vue de Tillmans sur le sujet : Wolfgang Tillmans, « Corrective Lens », lettre adressée à la rédaction, *Artforum*, vol. XLII, n° 5, janvier 2004, p. 18.

De la prise de vue à la mise en page : une esthétique japonaise ?

Les quatre artistes qui forment le cœur de cette étude – Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao – comptent depuis le début des années 2000 parmi les photographes japonais les plus influents de leur génération. Actifs à la fois au Japon et en Occident (pas nécessairement tous dans la même mesure), leur présence à l'étranger pose la question des rapports entretenus entre Extrême-Orient et Occident, et des représentations de l'un vis-à-vis de l'autre. En effet, les artistes japonais, les images qu'ils produisent et le Japon en général sont fréquemment réduits en Europe et aux États-Unis à un « Japon rêvé^[252] », pour reprendre l'expression employée par Brigitte Koyama-Richard afin de décrire le contexte du japonisme en Europe à la fin du XIX^e siècle. Dans son ouvrage, celle-ci considère la période suivant la réouverture brutale du pays en 1853 par le Commodore Perry. L'Occident découvre une contrée aux coutumes étonnantes, considérée comme vierge de toute influence extérieure^[253]. Au contact des Occidentaux, le pays se modernise pendant l'ère Meiji, et adopte alors en partie le système politique, la technologie, la nourriture, le mobilier et les vêtements européens. Le Japon apparaît au monde entier comme un pays en complète restructuration, tiraillé entre tradition et modernité, schéma dans lequel il reste encore enfermé aujourd'hui. Son histoire, sa littérature, sa culture, ses modes de vie, les œuvres de ses artistes, absolument tout ce qui touche de près ou de loin au Japon est analysé à travers cette dualité^[254].

La photographie, dont la technique est directement importée de l'Occident, n'a pu se soustraire à cette vision binaire. Le travail des premières générations de photographes japonais, tels que Shimooka Renjō (1823-1914), Ueno Hikoma (1838-1904), Uchida Kuichi (1844-1875) ou Yokoyama Matsusaburō (1838-1884), a longtemps été sous-évalué au profit des clichés de photographes occidentaux installés dans la ville de Yokohama,

[252] Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris, Hermann, 2001.

[253] Le Japon a été isolé du reste du monde suite à la fermeture de ses frontières à partir de 1641, à l'exception du port de Dejima près de Nagasaki. Cette politique isolationniste est connue sous le terme de *sakoku* 鎖国, littéralement « pays enchaîné, fermé ».

[254] Voir Jean-Paul Honoré, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993) », *Mots*, n° 41 : « Parler du Japon », décembre 1994, p. 9-55.

Felice Beato (1833 ou 1834-1907) et le baron Raimund von Stillfried (1839-1911) en premier lieu^[255]. Certaines histoires de la photographie, dans les courts passages qu'elles consacrent aux débuts de la photographie au Japon, continuent de les ignorer^[256] : les débuts de la photographie japonaise sont présentés comme le fait d'Occidentaux installés au Japon, dont seule la production importe. De la même façon, l'influence de la photographie occidentale sur le pictorialisme de l'ère Taishô et du début de l'ère Shôwa, même si elle est bien réelle, reste surestimée dans les ouvrages occidentaux. Il faut attendre la photographie d'après-guerre pour que les commentateurs à l'étranger commencent à voir l'expression d'une photographie véritablement japonaise. Même en ce qui concerne la photographie des années 1950 à 1970, ce sont les séries représentant le folklore japonais qui retiennent tout particulièrement l'attention des critiques occidentaux. Les clichés de Shinoyama Kishin sur les tatouages, les photographies du temple Murôji par Domon Ken, ceux de Watanabe Yoshio sur le sanctuaire d'Ise, ou la série « Zokushin » de Tsuchida Hiromi sur les cérémonies rituelles sont remarqués, car ils ont contribué à la construction d'une sorte de mythologie nationale^[257]. Alain Sayag écrit ainsi à propos de ces séries qu'elles « expriment bien cette prise de conscience brutale d'une irréductible "japonéité". Comme si après avoir longtemps absorbé les influences occidentales, une synthèse était enfin possible^[258] ».

C'est ainsi que l'histoire de la photographie japonaise a jusqu'à présent été écrite, selon le schéma suivant : importation de la technique photographique et de modèles par les Occidentaux puis application sur des sujets « typiques », aisément identifiables comme japonais. Le photographe Hatakeyama Naoya en arrive au même constat concernant la photographie japonaise contemporaine :

« L'intérêt porté par l'Occident à "la photographie japonaise" ne montre aucun signe d'affaiblissement, bien au contraire. Aux catégories qui existaient déjà depuis longtemps telles que "photographies faites au Japon", "photographies de photographes japonais", "photos visant à représenter le Japon" s'est ajouté récemment, me semble-t-il, un "style" ayant certaines spécificités esthétiques et que l'on range sous l'expression "photographie

[255] Claude Estèbe, « Les premiers ateliers de photographie japonais. 1859-1872 », *Études Photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 4-27.

[256] C'est le cas de la plupart des histoires de la photographie qui sont publiées hors du Japon, à l'exception notable du catalogue très complet de l'exposition *The History of Japanese Photography* présentée au Museum of Fine Arts de Houston en 2003. Anne Wilkes Tucker (dir.), *The History of Japanese Photography* (cat. expo.), New Haven, Yale University Press, 2003.

[257] Tous ces clichés sont longuement présentés dans l'ouvrage Ozawa Takeshi (dir.), *Minzoku to dentô* [Peuples et traditions], Tôkyô, Shôgakukan, coll. « Nihon Shashin Zenshû », vol. 9, 1987.

[258] Alain Sayag, « La Photographie japonaise : inventer une tradition », in Takashina Shûji, Germain Viatte (dir.), *1910-1970. Le Japon des avant-gardes* (cat. expo.), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 472.

japonaise”. L’apparition, ces dernières années, de photographes japonais vedettes sur la scène internationale ainsi que la découverte, en Occident, de l’histoire de la photographie japonaise, essentiellement de l’après-guerre, et l’intérêt qui lui est porté, ne sont sans doute pas étrangers à ce phénomène^[259]. »

La prise en compte récente de la photographie japonaise au sein de l’histoire plus large de la photographie a entraîné la mise en avant de certaines « spécificités esthétiques », comme les appelle Hatakeyama. Il importe de revenir sur ces spécificités, appliquées aux clichés de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto. Tout d’abord par le biais de l’iconographie de leurs photographies, liée au quotidien et au banal, car les commentateurs ont souvent pour habitude de se satisfaire d’une approche rapide, cherchant à établir une filiation entre l’iconographie des clichés de ces photographes et l’art traditionnel japonais, autour de symboles forts tels que les cerisiers en fleurs ou le Mont Fuji. La manière dont les questions de cadrage et d’instantané photographique sont traitées par la critique occidentale est tout autant à interroger. En effet, le cadrage resserré des œuvres de ces quatre photographes fait que les images qu’ils produisent sont souvent comparées à des « haikus visuels », affirmation qui peut sembler étonnante et qui est à approfondir. Enfin, le dernier point soulevé concerne la profusion de motifs dans les mises en page des livres publiés par ces quatre photographes. Ce dernier point s’avère essentiel, tant l’accumulation des images et les effets provoqués par celle-ci sont peu traités par la critique.

L’iconographie présente dans leurs livres de photographies, l’instantané photographique et la profusion de motifs ne sont pas de prime abord des aspects spécifiquement liés au Japon, alors que la critique occidentale les identifie parfois comme tels dans le cas de ces quatre photographes. Il n’est pas ici question de réfuter en bloc tout ce qui a pu être écrit sur le travail de ces quatre photographes, ni de vouloir imposer une interprétation qui serait plus juste ou plus légitime, mais de chercher à ne pas se satisfaire d’une lecture qui n’y verrait que de l’exotisme ou du folklorique. Suivant l’hypothèse selon laquelle les comparaisons avec des livres de photographies occidentaux qui leur sont contemporains s’avèrent plus pertinentes que celles avec l’art traditionnel japonais, l’objectif est de nourrir la compréhension de leurs livres, tout en les inscrivant dans une histoire artistique plus large, plus contemporaine et plus internationale.

[259] Hatakeyama Naoya, « Reproduire le réel », *ArtPress*, n° 353, février 2009, p. 36.

Photographier l'ordinaire : une pratique au quotidien

Quand on évoque le Japon ou Tôkyô sa capitale, de nombreuses images viennent à l'esprit. Ces représentations, qu'elles soient établies à partir de faits réels ou bien grandement fantasmées, s'organisent autour de deux pôles : d'un côté le Japon traditionnel, de l'autre un Japon ultra moderne. Malgré ce qu'on pourrait d'abord penser, ces deux extrêmes ne s'opposent pas, mais plutôt se répondent, presque terme à terme. À l'appui de plusieurs exemples, Philippe Forest démontre l'existence de cette construction en miroir :

« Il est même troublant de constater à quel point s'apparentent l'un à l'autre le mythe du Japon prémoderne et le contre-mythe du Japon postmoderne de telle façon que le second apparaît bien souvent comme le pur décalque inversé du premier. [...] La fascination érotique pour la "shojo" a remplacé celle éprouvée naguère pour la "mousmé". Le goût esthétisant pour le "manga" s'est substitué à celui marqué autrefois pour l'estampe. Le "sarariman" et l'"otaku" d'aujourd'hui constituent comme le moine zen ou le samouraï d'hier les figures creuses et interchangeables d'une humanité définitivement autre, déclarée impénétrable et irréductible aux valeurs de l'Occident et, pour cette raison même, propice aux projections les plus délirantes. Aujourd'hui, pour les écrivains français, aux promenades dans les quartiers pittoresques de Gion et du vieux Kyoto succèdent les errances dans les quartiers du nouveau Tokyo nocturne de Shinjuku ou de Shibuya. Mais sur le fond, rien n'a changé^[260]. »

Depuis la vogue du japonisme en Europe et aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, le Japon apparaît comme tiraillé entre « tradition japonaise » et « modernité occidentale », et tout ce qui touche de près ou de loin à ce pays – son histoire, sa littérature, sa culture, ses modes de vie – est vu par le prisme de cette dualité. Souvent étudié en surface, le Japon apparaît comme isolé, lointain, assez en tout cas pour « que la distance géographique l'exile à peu de frais dans une confortable imprécision : sur le Japon, dites ce que voulez, personne n'ira vérifier^[261]... ». Certaines idées reçues ont la vie dure et les photographes

[260] Philippe Forest, « Post-japonisme ou néo-japonisme ? », *Art Press*, n° 284, novembre 2002, p. 58.

[261] Michaël Ferrier, « La tentation du Japon chez les écrivains français », in Michaël Ferrier (dir.), *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles, Philippe-Picquier, 2003, p. 54.

en séjour à Tôkyô succombent parfois à la tentation de vouloir montrer un pays curieux aux coutumes surprenantes. Martin Parr entretient ainsi, dans son livre *Japonais endormis* (1998), l'image du *salaryman* assoupi dans le train ou le métro, avachi sur son siège et insensible au bruit environnant. Michael Wolf s'est lui aussi installé dans le contexte du métro de Tôkyô, pour ramener des clichés saisissants de *salarymen* écrasés contre les portes et les vitres pendant les heures de pointe, réunis dans *Tokyo Compression* (première édition en 2010).

Les artistes japonais ne sont pas en reste quand il s'agit de réinterpréter certains stéréotypes de la culture japonaise, il suffit pour cela d'observer les œuvres de Murakami Takashi ou les peintures de Yokoo Tadanori, qui regorgent de symboles réemployés ou détournés. Il en va de même des clichés d'Araki montrant des jeunes filles en kimono partiellement dénudées, jouant avec la référence aux *shunga*, les estampes érotiques de l'ère Edo. Ceci n'est pas entièrement étranger au succès d'Araki en Occident, ce qui a, là aussi, déjà été relevé :

« Mais quand [...] la curiosité critique convoque toute une érudition incertaine où se trouvent mêlées la philosophie zen, le shunga, le kinbaku, l'ukiyo-e, l'art du bonzai et celui du haiku, les images d'Araki deviennent le support d'assez fragiles considérations visant à placer le photographe quelque part entre les grands maîtres de l'art classique et les nouvelles vedettes de l'esthétique postmoderne. Sociologisant ou philosophant, le regard occidental ne veut reconnaître dans l'art japonais actuel que l'expression d'une conscience nationale intemporelle flattant son goût du pittoresque, son attrait un peu niais pour la couleur locale. Et il va de soi que le succès planétaire de Araki tient pour beaucoup à l'habileté avec laquelle le photographe, disposant toutes sortes de leurres et d'appâts dans son œuvre, répond à la demande que le marché mondial des images lui adresse avec une profitable insistance^[262]. »

Bien évidemment, les photographes japonais ne s'intéressent pas tous au pittoresque et tous n'adoptent pas ces lieux communs sur le Japon traditionnel ou bien ultra moderne. Certains s'éloignent du spectaculaire et de l'exotique pour se pencher à l'inverse sur le quotidien, sur ce qui n'a rien d'exceptionnel. Ils interrogent leur environnement immédiat et par la même occasion les micro-événements qui ont lieu autour d'eux chaque jour. Dans une certaine mesure, ils reprennent à leur compte la démarche de questionnement à l'œuvre dans *L'Infra-ordinaire* (1989) de Georges Perec :

« Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se

[262] Philippe Forest, « Tokyo mythologies : Araki, Hatakeyama », in *Haikus, etc. suivi de 43 secondes*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2008, p. 125-126.

passé chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? [...] Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi^[263] ? »

L'étude des photographies de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto, dans leur rapport au quotidien, recoupe plusieurs questionnements, liés les uns aux autres. Quels motifs iconographiques retrouve-t-on dans les ouvrages les plus représentatifs de leur pratique ? Quels liens cette photographie du quotidien, qui privilégie les motifs urbains et naturels, entretient-elle avec la photographie dite intimiste ? Enfin, dans quelle mesure le recours à la couleur plutôt qu'au noir et blanc renforce-t-il le rapport au quotidien et au banal dans les photographies de ces quatre artistes ?

1. Le banal comme répertoire iconographique

L'attitude des artistes qui consiste à utiliser le quotidien et le banal comme sujet de leurs œuvres s'intensifie dans les années 1960, époque à laquelle Kawara réalise sa série « I Got up » (1968-1979) et Ed Ruscha ses premiers livres d'artistes, dont *Twentysix Gasoline Stations* en 1963, *Thirtyfour Parking Lots* (1968) ou encore *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* la même année, montrant comme son titre le laisse supposer neuf piscines et un verre brisé. Ces artistes vont « s'attacher à traduire l'infra-mince, à s'arrêter sur de micro-événements qui cependant traduisent souvent l'universel. [...] Ils ne cherchent pas l'extraordinaire, l'inouï, ils s'attachent au contraire à regarder le banal, le simple, ce que chacun peut reconnaître dans son quotidien et, dès lors, ils jouent avec en se donnant des contraintes et ils nous font ainsi basculer dans la fiction^[264]. » Cet art du banal, de l'insignifiant, du « presque rien^[265] » pour reprendre les mots de Paul Ardenne, trouve sa déclinaison en photographie dans les années 1970, avec notamment William

[263] Georges Perec, « Approches de quoi ? », in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1989, p. 11-12.

[264] Blandine Chavanne, Anne Dary (dir.), « *Regarde de tous tes yeux, regarde* ». *L'art contemporain de Georges Perec* (cat. expo.), Nantes, musée des beaux-arts de Nantes ; Dole, musée des beaux-arts de Dole, 2008, p. 7.

[265] Paul Ardenne, « Sur l'art contemporain du "presque rien" », *Omnibus*, n° 15, janvier 1996.

Eggleston ou Stephen Shore aux États-Unis. Au Japon, la prise en compte du quotidien est déjà présente dans les années 1960 et 1970, avec les clichés d'Araki par exemple. Mais le véritable développement de la photographie du quotidien, qui s'accompagne d'un refus du monumental et du spectaculaire, intervient plus tardivement, au cours des années 1990. Ces artistes japonais réagissent aux œuvres des photographes plasticiens des années 1980 usant de la forme tableau, tout comme ils se démarquent de la forte tradition du photoreportage, profondément associée dans les esprits à la figure même du photographe, depuis Domon Ken et Natori Yōnosuke.

C'est dans ce contexte que paraissent les premiers ouvrages de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto, à la fin des années 1990. À feuilleter les pages des premiers livres qu'ils font paraître, on remarque une très grande diversité des motifs photographiés, tous puisés dans un quotidien ordinaire. Dans le livre *Ikite iru* de Sanai, paru en 1997, par exemple, le photographe présente pêle-mêle, sur soixante-quatre pages, des clichés de voitures garées sur des parkings, un homme arrosant un jardin, un panneau d'interdiction de stationnement, des nuages, une rambarde de sécurité, une poignée de porte, une selle de scooter, des terrains de football, un cendrier, ou une plante verte (fig. 35). Tous ces motifs sont issus de scènes et situations de tous les jours, et forment le répertoire iconographique de Sanai. On retrouve le même attachement au banal et une grande variété de motifs dans les ouvrages de Kawauchi. *Utatane* (2001), qu'elle considère comme le « noyau de sa pratique^[266] » [*jibun no kaku* 自分の核] est, d'un point iconographique, parfaitement représentatif des photographies qu'elle prend. Dans le livre, divers motifs défilent au fil des pages : une pelleteuse sur un chantier fait face à un judas sur une porte, un reflet sur une fenêtre et des lampions rouges en papier succèdent à un vol de mouettes, puis des piliers en béton et une main aux veines gonflées, suivies par les racines tortueuses d'un arbre et la bouche d'une jeune fille buvant un verre d'eau (fig. 36). La séquence d'images se poursuit encore pendant une centaine de pages, où l'on découvre tour à tour le tambour d'une machine à laver en train de tourner, un orage au dessus de la ville, un rayon de soleil sur le sol, une abeille morte sur une latte de parquet, le siphon d'un évier encore empli de mousse après la vaisselle, de l'eau qui bout sur le feu, des piétons qui traversent une rue, etc. (fig. 37). Dans ces deux exemples, mais aussi de manière plus générale dans l'ensemble de leurs publications, on note un refus commun du grandiose et du spectaculaire, pour au contraire s'attarder sur l'ordinaire, sur les objets quelconques du quotidien, comme pour « se porter au ras du réel, au ras de choses^[267] ».

[266] Yamauchi Hiroyasu, « Kawauchi Rinko », in *Shashinka no purofesshonaru* [Photographes professionnels], Tôkyô, Pâ intânashonaru, 2011, p. 166.

[267] Dominique Baqué, « Le trope du banal », *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2009, p. 25.

Ces clichés matérialisent l'affirmation selon laquelle tout est photographiable et surtout que tout est digne d'être photographié. La photographe Ume Kayo, qui puise elle aussi les sujets de ses livres dans son quotidien, le résume ainsi :

« Ce n'est pas bon de trop réfléchir. Lors de rencontres avec le public, j'entends souvent "Je ne sais pas vraiment quoi photographier, qu'est-ce qui ferait un bon sujet ?". J'ai du mal à le concevoir, puisqu'on peut photographier absolument tout^[268]. »

Ces photographes ne sont pas à la recherche de sujets sensationnels mais privilégient plus simplement le contexte domestique ou celui de la rue. Appréhendé de manière sensible, tout ce qui compose le quotidien peut devenir un sujet potentiel pour ces artistes qui, comme Kawauchi, « aime[nt] à picorer, dans la banalité de la vie quotidienne, des détails ou des fragments anodins^[269] ». Cet intérêt pour le banal peut parfois être plus spécifique : sa propre voiture dans *Ore no kumura* [Ma voiture, 2001] de Sanai, ou encore les paysages de zones pavillonnaires chez Homma Takashi, qualifiés par Wada Kôichi de « *commonsapes*^[270] », contraction de *common* (ordinaire) et de *landscape* (paysage). Les œuvres de tous ces photographes sont le témoin d'une prise en compte du réel dans ce qu'il a de plus insignifiant et de trivial. Tous partagent le même credo qu'Araki, qui « considère la photo comme un moyen de rendre entièrement lisible la vie quotidienne : un glossaire, un dictionnaire, un atlas, une encyclopédie, une bibliographie en images, rien d'autre^[271]. »

Bien que ces « atlas » soient ancrés dans le contexte japonais dont ils sont issus, on n'y retrouve pas les thèmes et motifs habituellement associés au Japon, tels que les kimonos, les cerisiers en fleurs et le Mont Fuji. Philippe Forest déplore justement le fait que la critique occidentale cantonne trop souvent la photographie japonaise à ce type de motifs photographiques :

« D'une fin de siècle à l'autre, et à lire les analyses que suscite souvent la photographie japonaise, il semble que l'Occident préfère s'imaginer que rien n'ait véritablement changé depuis le temps d'Edo, que ce sont les figures fixées autrefois qui commandent toujours l'imaginaire des artistes d'aujourd'hui, et seules donnent sens et valeur à leurs œuvres. La

[268] Takazawa Kenji, « Ume Kayo intabyû », entretien avec Ume Kayo] *Photographica*, vol. 19, été 2010, p. 96 : 「考えすぎていいことない。よくトークショーとかで「撮りたいものがないんですけど、何を撮ったらいいんですか？」って聞かれるけれど、それは私には考えられない。この世にあるものは、なんでも写るから。」 [ma traduction].

[269] Claire Guillot, « Le monde merveilleux de Rinko Kawauchi », *Le Monde*, dimanche 8-lundi 9 mai 2005, p. 24.

[270] Wada Kôichi, « Komon sukêpu. Kyô no shashin ni okeru nichijô he no manazashi » [*Commonscape. Visions du quotidien dans la photographie actuelle*], in Washida Kiyokazu, Wada Kôichi, *Commonscapes : Photography Today, Views of the Everyday — Komon sukêpu. Kyô no shashin ni okeru nichijô he no manazashi* (cat. expo.), Sendai, Miyagi-ken bijutsukan, 2004, p. 16-23.

[271] Alain Jouffroy (dir.), *Araki, op. cit.*, n.p.

modernisation extrême du pays a certainement imposé quelques correctifs visibles aux clichés rapportés du Japon mais, toutes choses égales par ailleurs, tout se passe comme si le répertoire des scènes japonaises reconnaissables par un œil européen n'avait évolué en rien. Face à la photographie japonaise (mais la remarque vaudrait pour le cinéma et la littérature), il est frappant et troublant à la fois de voir comment la critique semble ne pouvoir recevoir ces images venues d'ailleurs qu'à la façon de témoignages exprimant l'âme d'un Japon éternel assez tristement conventionnel et stéréotypé^[272]. »

Se pose alors la question de l'existence d'une « iconographie japonaise » ou de ce qu'on pourrait qualifier comme tel. Envisagés indépendamment et en l'absence de représentations stéréotypées qui viendraient faire signe, il est généralement difficile de certifier que les clichés de ces photographes ont été pris au Japon. En effet, la localisation de la plupart de leurs clichés n'est pas possible, les scènes ou objets photographiés étant beaucoup trop communs. Par contre, quand on prend en compte les sujets d'un livre entier plutôt que de considérer un à un les clichés qui le composent, l'identification est plus aisée. Certains détails, qui se répètent et se répondent au fil des pages, mettent sur la voie : les inscriptions en caractères japonais sur certains panneaux publicitaires en arrière-plan, la signalétique routière peinte au sol, les écoliers en uniforme, la profusion de fils électriques aériens, la forme des tuiles des maisons, etc. Ces éléments ne sont pas précisément recherchés, mais leur présence est inévitable, du fait que les artistes prennent leur environnement quotidien – qui est japonais – comme objet de leurs photographies.

2. Prise en compte de l'environnement immédiat

Contrairement à certains photographes qui font le choix de voyager, de parcourir le monde à la recherche de sujets intéressants à photographier, Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto se contentent le plus souvent de leur environnement le plus immédiat. Ils ne cherchent pas à rendre plus proches des contrées lointaines comme le font de nombreux photoreporters, mais s'attardent sur ce qui les entoure et qu'ils jugent digne d'intérêt. Des photographes comme Araki ou Moriyama ont, dès les années 1970, choisi Tôkyô comme sujet, privilégiant la ville où ils résident comme terrain d'expérimentation pour leurs prises de vue. Ils souhaitent enregistrer la présence familière de la ville, tout comme le fait qu'elle compose le milieu dans lequel ils vivaient à l'époque et évoluent encore aujourd'hui, confirmant par l'image leur inscription dans la ville. Sanai

[272] Philippe Forest, « Tokyo mythologies : Araki, Hatakeyama », art. cit., p. 122-123.

et Homma ont également un attachement fort pour la capitale. Sanai habite le quartier de Nishi-Shinjuku et s'intéresse notamment aux abords de la ligne de train *Chûôsen* qu'il photographie régulièrement^[273]. Homma s'extrait pour sa part du cœur de Tôkyô, délaisse les motifs potentiellement exotiques de la capitale autant que les quartiers déjà maintes fois photographiés, tels que le quartier de Shinjuku par Moriyama, avec ses bars et ses ruelles étroites^[274]. Depuis la parution en 1998 de *Tôkyô kôgai* [Banlieues de Tôkyô], connu aussi sous le titre de *TOKYO SUBURBLA*, Homma travaille sur les nouveaux quartiers qui émergent en périphérie de la capitale : parkings de supermarchés, fastfoods, banlieues résidentielles et immeubles anonymes (fig. 38 et 39). Soit des lieux à la fois familiers de tous, tout en étant communément ignorés. Homma a toujours vécu en banlieue, ce qui pour lui est une justification suffisante pour s'y intéresser :

« Pour moi cela n'a pas de sens de photographier des choses avec lesquelles je ne suis pas lié. Ce n'est pas seulement le cas de mes portraits de Nakahira [Takuma], c'est ainsi pour toutes mes photographies. Je n'ai aucune envie, alors que j'habite à Tôkyô, de prendre l'avion pour le Cambodge ou l'Inde, où je photographierais de manière dramatique des enfants dans le besoin. Je préfère photographier, frontalement et sans passion, les choses de mon quotidien, avec lesquelles je suis vraiment connecté^[275]. »

Du fait que les images de ces photographes soient liées à leur environnement familial tout en étant part inscrites dans les temps de leur vie quotidienne, celles-ci relèvent en partie de la forme du journal intime, ici en images plutôt que sous forme de texte^[276]. La tradition du journal intime est une pratique ancienne au Japon, et sans avoir à remonter aussi loin que le IX^e siècle^[277], il est possible de faire un parallèle entre les livres de

[273] Voir par exemple, en plus de ses livres qui portent sur ce quartier, certains des portfolios qu'il a publiés dans le mensuel culturel *Tôkyôjin* : Sanai Masafumi, « Chûôsen-kei » [Fans de la ligne Chûôsen], *Tôkyôjin*, n° 156, août 2000, p. 85-94 [portfolio sur la gare de Kôenji] ; Sanai Masafumi, « Chûôsen-zuki » [J'aime la ligne Chûôsen], *Tôkyôjin*, n° 199, février 2004, p. 34-43 [portfolio sur la gare d'Ogikubo].

[274] Gotô Shigeo, « Tôkyô fotogurafi » [Tokyo Photography], entretien avec Homma Takashi, *Invisible Man*, n° 0, octobre 2008, p. 21-24.

[275] Koike Kazuko, « Nichijô to musubi tsuite iru mono wo, kiowazu ari no mama ni totte ikitai » [Je préfère photographier, frontalement et sans passion, les choses de mon quotidien, avec lesquelles je suis vraiment connecté], entretien avec Homma Takashi, *Brain*, n° 528, juillet 2004, p. 101 : 「僕に自分自身とつながっていないものを撮っても意味がないという気持ちがあって、それは中平さんだけでなくすべての作品に共通しています。東京でいい暮らしをしているのに撮影のためだけにカンボジアやインドへ飛び、可哀想な子供を可哀想に撮るといようなことはしたくない。自分の日常と結びついているものを、気負わずありのままに撮っていきたいと思っています。」 [ma traduction].

[276] Kawauchi a cependant publié deux livres de poche, intitulés *Rinko nikki* [Journal de Rinko], volumes 1 et 2 (tous deux parus en 2006). Ceux-ci rassemblent des notes rédigées au jour le jour, exactement comme un journal intime, accompagnées d'images prises chez elle ou dans son quartier avec un téléphone portable.

[277] Donald Keene, *Les journaux intimes dans la littérature japonaise*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2003, p. 9-10.

photographies ayant pour base le quotidien de leurs auteurs avec certains ouvrages littéraires immédiatement contemporains des photographes qui nous intéressent. Du point de vue de la littérature japonaise, l'année 1989 (année du changement d'empereur) puis le début des années 1990 marquent la reconnaissance artistique de jeunes auteurs, davantage ancrés dans le quotidien et proches des préoccupations de leurs lecteurs. Il s'agit notamment de Tawara Machi, Murakami Haruki, Murakami Ryû et Yoshimoto Banana. Bien que le contenu de leurs textes, accessibles et liés à la vie quotidienne, les rapproche de leur public, la critique souligne plutôt leur manque de technique et la dimension trop commune de leurs écrits. Tanaka Kôji, responsable du service littéraire du quotidien *Yomiuri*, écrit à ce propos :

« Les romans de Yoshimoto Banana, avec leurs dialogues construits dans un langage à la mode sont semble-t-il appréciés et considérés comme “littéraires” par de jeunes lecteurs qui tendent de plus en plus vers une certaine “aphasie”, du fait que leur expression écrite ne passe pratiquement plus que par le biais d’une machine. De plus, l’univers centré sur le personnage qu’est le “je”, et qui renferme en même temps un univers inorganique, a quelque chose de très nouveau. Cependant, ces romans qui aujourd’hui sont en résonance avec l’époque contemporaine peuvent-ils atteindre à cette universalité de la littérature en tant que “modèle vivant dans l’histoire” et peuvent-ils servir de lien entre passé et futur ? C’est la grande question qui reste posée et on ne peut qu’attendre de voir ce qui va se passer pour répondre^[278]. »

Yoshimoto Banana et ses livres ont finalement su s'imposer, même parmi la critique, et ses ouvrages sont désormais reconnus pour leurs qualités littéraires. Cette auteur a entraîné avec elle toute une série d'écrivains et d'artistes, en questionnant des préoccupations communes à l'ensemble de ses lecteurs. Quand Kawauchi est interrogée sur les photographes qu'elle considère le plus, elle répond : « Au Japon, j'estime Takahashi Kyôji, Araki Toyohisa, Moriyama Daidô et Nakahira Takuma. En Europe, c'est Boris Mikhailov. J'aime aussi les œuvres de Wolfgang Tillmans^[279]. » Et quand par la suite on lui demande qui fait pour elle figure de référence, ce n'est pas un photographe qu'elle cite, mais elle affirme plutôt : « Même s'il y en a beaucoup d'autres, Yoshimoto Banana m'a beaucoup influencée spirituellement^[280]. »

[278] Tiré d'un article de Tanaka Kôji publié dans le *Yomiuri shimbun* daté du 12 décembre 1989, cité à partir de Ozaki Mariko, *Écrire au Japon. Le roman japonais depuis les années 1980*, op. cit., p. 29-30.

[279] Takei Masakazu, « Rinko Kawauchi », entretien avec Kawauchi Rinko, in Arnault Alberto (dir.), *Photo España. Naturaleza* (cat. expo.), Madrid, La Fabrica, 2006, p. 253 : « In Japan, I respect Kyoji Takahashi, Toyohisa Araki, Daido Moriyama and Takuma Nakahira. In Europe, I respect Boris Mikhailov. I also like the works of Wolfgang Tillmans. » [ma traduction].

[280] *Ibid.* : « Though there are many people, Banana Yoshimoto has influenced the spiritual part of me very much. » [ma traduction].

On note chez Kawauchi comme chez Yoshimoto Banana un même intérêt pour la vie quotidienne et pour les micro-événements qui s’y déroulent. Bien que leurs livres respectifs – et donc les images pour l’une, les romans ou nouvelles pour l’autre – soient centrés sur la voix d’une personne, on ne ressent pas d’égocentrisme. Dans les deux cas, les auteurs s’effacent au profit du récit qu’elles construisent et c’est plutôt un portrait en creux qui se dessine, à partir des objets et paysages qui composent leur quotidien. Il en va de même pour Sanai quand il photographie sa voiture dans *Ore no kuruma*, ou bien les currys et soupes *râmen* qu’il a mangés dans les soixante-quatre pages de *Raré* [*Râmen* et curry] (2012). Au lieu de mettre en avant l’artiste dans toute son individualité, ces images participent au contraire d’un effet de connivence avec le spectateur, lui aussi familier des situations et objets photographiés. Sans être totalement universelle, la portée des images se fait universalisante, beaucoup plus que ne le sont les tranches de vie présentées dans les ouvrages relevant de la « *shi-shashin* » 私写真 [photographie de soi], mettant habituellement en scène le photographe et sa famille.

3. La famille comme sujet

L’expression « *shi-shashin* » fait référence au terme *shi-shōsetsu* 私小説, le « roman de soi » ou « roman du je », qui désigne un genre littéraire spécifiquement japonais ayant la particularité de mêler, dans l’intrigue, la fiction avec de nombreux éléments autobiographiques. L’un des premiers exemples de *shi-shōsetsu* est *Futon* [Le futon] de Tayama Katai, paru en 1907. Proche du genre de l’autofiction^[281], les thèmes que le *shi-shōsetsu* aborde sont souvent relatifs aux conditions de vie de l’écrivain, à ses aventures amoureuses et à ses relations familiales. Le contenu type de ces romans est décrit ainsi par Gérard Siary :

« L’action, plutôt modique, ne concerne que l’existence de celui qui vit et raconte. N’est retranscrit rien d’autre que le rapport à la réalité du je, souvent écrivain de son état, qui se raconte vivre son expérience, parfois une crise existentielle, et qui, plus que d’évoquer des questions philosophiques, des événements politiques, des problèmes d’écriture, décrit les affres de sa vie quotidienne, les disputes de famille, les soucis d’argent, les problèmes conjugaux, les maladies des proches, etc.^[282] »

[281] Le terme même d’« autofiction » est tardif et n’a été employé pour la première fois par Serge Doubrovsky qu’en 1977, à la parution de son roman *Fils*. Voir : Jean-Luc Pagès, « La faute à Doubrovski », in Philippe Forest, Claude Gauguin (dir.), *Les Romans du Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 79-97.

[282] Gérard Siary, « Les origines du *shishōsetsu*. Je n’est pas un autre que vous et moi », in

Le parallèle entre « le roman de soi » et la « photographie de soi » a été fait la première fois par Araki en 1971 dans la préface de son ouvrage *Senchimentaru na tabi* [Voyage sentimental] :

« Ce n'est pas parce que j'ai photographié mon voyage de noce que je peux affirmer "Ces clichés montrent la vérité !" J'ai choisi de m'intéresser à l'amour pour débiter en tant que photographe, et la chance a voulu que je commence par créer un *shi-shōsetsu*. J'ai le sentiment que je continuerai à faire du *shi-shōsetsu*, parce que c'est cette forme qui est la plus proche de l'essence de la photographie^[283]. »

Dans ce texte qui fait office de manifeste, Araki transpose, dans le domaine de la photographie, le concept de « roman de soi ». Ce n'est que plus tard, en 1994, qu'il emploie le terme de *shi-shashin* pour décrire son travail, en employant ce terme comme titre d'un de ses livres paru chez *Asahi shimbunsha*. Cette expression – construite à partir de la contraction de *shi* 私 pour « je » et de *shashin* 写真 pour « photographie » – sera définitivement adoptée pour désigner des formes photographiques mêlant autobiographie et fiction après la publication en 2000 par Iizawa Kōtarō du livre *Shi-shashin-ron* [Études sur la photographie de soi]^[284]. Dans cet ouvrage, il revient sur les œuvres d'Araki, mais aussi de Fukase Masahisa, de Gochō Shigeo et de Nakahira Takuma, qu'il observe à travers le prisme de la notion de *shi-shashin*. On pourrait ajouter à cette liste Furuya Seiichi, qui a photographié sa femme Christine et leur fils sur de longues années, jusqu'au suicide de sa femme en 1985.

Dans les ouvrages et les séries de clichés de ces photographes, on retrouve à chaque fois la présence de l'entourage proche de l'artiste, saisis dans leur quotidien et leurs activités les plus triviales, sans rien occulter. Ainsi, dans *Yūgi*^[285] [Jeux, 1971] de Fukase Masahisa, on découvre sa femme Yōko, photographiée dans leur intérieur, rentrant des courses, dans des scènes qui semblent authentiques, mais qui sont en réalité posées pour certaines^[286]. Dans les livres que Fukase publie par la suite, après que sa femme l'a quitté et que leur divorce est prononcé, il relate la suite de sa vie, sans compagne désormais,

Philippe Forest, Claude Gauguin (dir.), *Les Romans du Je*, op. cit., p. 276.

[283] Araki Nobuyoshi, *Senchimentaru na tabi* [Voyage sentimental], Tōkyō, autoédition, 1971 : 「自分の新婚旅行を撮影したから真実写真だぞ！とっているのではありません。写真家としての出発を愛にし、たまたま私小説からはじまったにすぎないのです。もっとも私の場合ずっと私小説になると思います。私小説こそもっとも写真に近いと思っていますからです。」 [ma traduction, à partir de celle d'Anne Sakai proposée au cours de l'article d'Ōshima Hiroshi, « Un voyage sentimental. À propos de Nobuyoshi Araki », *La Recherche photographique*, n° 9, octobre 1990, p. 65].

[284] Iizawa Kōtarō, *Shi-shashin-ron* [Études sur la photographie de soi], Tōkyō, Chikuma Shobō, 2000.

[285] Fukase Masahisa, *Yūgi* [Jeux], Tōkyō, Chūōkōron, coll. « Eizō no gendai », n° 4, 1971.

[286] Ōtake Akiko, « Fukase Masahisa », *Geijutsu shinchō*, vol. 45, n° 3, mars 1994, p. 122.

comme par exemple dans *Yôko* publié en 1978 ou dans *Karasu* en 1986. Dans ces deux ouvrages, les images de la vie quotidienne alternent avec d'autres plus métaphoriques, notamment les clichés de corbeaux dans *Karasu*, dont la sombre présence renvoie à l'état psychologique de l'auteur (fig. 11). La volonté de transparence concernant les sentiments qui traversent le photographe est manifeste : tout est montré dans le détail, sans que les éléments les plus intimes ne soient cachés. Pourtant, par la mise en récit des images dont le montage n'est pas chronologique, par le recours à des images symboliques et par la présence de scènes posées mélangées aux autres clichés, la narration proposée par Fukase oscille toujours entre réalité et fiction. L'aspect fictionnel de ces images fait écho à celui des clichés d'Araki, qui lui aussi manie la fiction dans ses livres. Même si ses photographies sont prises au jour le jour, avec autant de naturel que possible, Araki travestit malicieusement la réalité. Ceci transparait dans ses textes ou les titres de certains de ses ouvrages, parmi lesquels *Araki Nobuyoshi no nise nikki* [Faux journal intime d'Araki Nobuyoshi] (1980), *Shashin-shôsetsu* [Roman photographique] (1981) ou encore *Tôkyô Monogatari* [Histoires de Tôkyô] (1989). Michael Lucken résume comme suit le rapport d'Araki à la fiction :

« Il répond par écrit à ses photographies, construisant peu à peu un vaste univers fictionnel. Pas plus que les *shunga* (les estampes érotiques) ne sont des scènes “sur le vif”, les photographies d'Araki ne sont de vrais reportages. Tout en ayant une grande capacité à saisir les choses dans une sorte de crudité primordiale, Araki manipule à loisir son talent^[287]. »

Cette aisance à arranger le réel n'est pas sans évoquer d'autres artistes contemporains d'Araki, parmi lesquels Sophie Calle, à qui Araki dédie d'ailleurs l'un de ses livres, *Shunsetsushô. Shashin-shôsetsu* [Neige de printemps, esquisse d'un paysage. Roman photographique], qui débute par la mention : « To Junichiro Tanizaki and Sophie Calle^[288] ». ».

Par de nombreux aspects, Araki ainsi que l'ensemble des photographes de *shi-shashin* des années 1970-1980 apparaissent comme les homologues japonais d'artistes occidentaux qui privilégient le quotidien et le contexte familial pour leurs prises de vue, tout en développant un questionnement sur les frontières entre intime et public. Sophie Calle, Larry Clark et Nan Goldin sont des noms qui ont fortement marqué les artistes japonais

[287] Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 236.

[288] Araki Nobuyoshi, *Shunsetsushô. Shashin-shôsetsu* 春雪抄. 写真小説 [Neige de printemps. Roman photographique], Tôkyô, Foto puranetto ; Kawade shobô, 1999. Le titre de ce livre est composé du mélange de deux titres de romans de Tanizaki Jun.ichirô : *Shunkinshô* 春琴抄 [Shunkin, esquisse d'un portrait] (1933) et *Sasame yuki* 細雪 [Faible neige] (1948).

au cours des années 1990. Parmi les photographes de l'intime, Nan Goldin, avec son diaporama *The Ballad of Sexual Dependency* et le livre publié en 1986 qui est tiré de celui-ci, a sans conteste été celle à avoir laissé l'empreinte la plus forte (fig. 40). Dans son diaporama, elle présente de manière crue et sans retenue l'ensemble de sa « famille élargie » (*extended family*), soit ses parents, sa sœur, ses amis et ses amants, dans leur quotidien. Elle ne cache rien, photographiant également les scènes de sexe comme faisant partie intégrante de leur vie de tous les jours. Le livre de Goldin a longtemps été introuvable au Japon pour cause de censure, ce qui a freiné la reconnaissance de son œuvre dans le pays, mais la situation évolue dans les premières années de la décennie 1990. Le travail de Goldin est introduit pour la première fois au Japon en 1992, avec la publication d'un entretien et d'images dans le numéro 9 de la revue *déjà-vu*^[289]. Cet entretien est réalisé alors que Goldin est en transit à Tôkyô, mais Iizawa Kôtarô, le rédacteur en chef de la revue, la fait revenir en juillet de l'année suivante, en 1993, pour qu'elle présente son célèbre diaporama à la galerie Parco^[290]. À cette occasion sont organisées des rencontres entre Goldin et Araki, et les deux photographes réalisent pendant cette période des prises de vue qui constitueront le matériau d'une exposition conjointe au Ginza Art Space en 1994, suivie d'une publication, *Tokyo Love*^[291] (fig. 41). Araki y présente des portraits de jeunes femmes réalisés en studio, tandis que Goldin photographie des jeunes au mode de vie marginal rencontrés dans la capitale, à la manière de *The Ballad of the Sexual Dependency*. On retrouve dans les clichés de Goldin issus de *Tokyo Love* des hommes et des femmes dans leur intérieur, parfois nus, enlacés, sans que les images ne soient posées. Elle revendique une grande proximité avec les personnes qu'elle photographie, qui sont des amis ou au moins des connaissances, et sans que l'image produite ne soit une image de reportage. C'est cette quasi promiscuité avec les sujets qui lui permet de photographier les scènes de sexe, sans mise en scène, ce qu'elle justifie dans un entretien réalisé à la sortie d'un autre diaporama, *Heartbeat* (2000-2001) :

« Je voulais montrer l'amour extatique. J'ai demandé à des amis de pouvoir les photographier chez eux en train de faire l'amour, sans mise en scène. Je dormais chez eux. Il y a des photos un peu hard que j'ai dû enlever. Le sexe est toujours plus compliqué à photographier. [...] En revanche, c'est toujours l'amour qui guide mon travail. Je n'ai jamais photographié quelqu'un que je n'aime pas. Je reste instinctive et émotionnelle au

[289] Anonyme, « Tonari no yatsu ni oshieruna ! » [Ne le dites pas aux voisins !], entretien avec Nan Goldin, *déjà-vu*, n° 9, juillet 1992, p. 32-36.

[290] À ce sujet, voir : Nan Goldin, « Naked City », entretien avec Araki Noyuboshi, *Artforum*, vol. 33, n° 5, janvier 1995, p. 54-59, suite p. 98. Voir aussi Nan Goldin, « Riku ni agatta kappa » [Un kappa qui sort de l'eau], *déjà-vu*, n° 15, janvier 1994, p. 52-53.

[291] Araki Nobuyoshi, Nan Goldin, *Tokyo Love*, Tôkyô, Ôta shuppan, 1994 (republié en 1995 par Scalo).

moment de la prise de vue. Il n'y a pas de "projet", de "travail" avec les gens. Il y a de la vie et de l'amour. Ensuite, devant les images, je peux mener une réflexion et la présenter au public^[292]. »

Cette facilité à photographier hommes et femmes au naturel, de même que l'intimité ainsi dévoilée de la vie de l'artiste impressionnent de nombreux photographes japonais dans les années 1990, notamment les *onna no ko shashinka* 女の子写真家 [littéralement « jeunes filles photographes »], un groupe informel de jeunes photographes féminines, très jeunes à l'époque puisqu'elles ont autour de vingt ans^[293]. Ces artistes partagent avec Nan Goldin un même attrait pour la photographie familiale et privée, tant dans les sujets photographiés que dans la manière de les appréhender, sans réserve ni retenue. Parmi les *onna no ko shashinka*, Nagashima Yurie et HIROMIX sont les deux photographes qui émergent dans les années 1990 à s'engager le plus pleinement dans la voie intimiste ouverte par Nan Goldin et Araki. Elles s'approprient la démarche de Goldin, selon laquelle « les personnes qui sont largement photographiées par [elle] sentent que l'appareil photographique est autant une part de leur vie que n'importe quel aspect de leur vie avec [elle]^[294]. » En 1996, HIROMIX publie *Girls Blue*^[295], un livre qui rassemble des clichés de moments qu'elle partage avec ses amis : des sorties en boîte de nuit, des virées en ville pour faire les magasins, des repas pris en commun, etc. (fig. 42). Avec autant de spontanéité, Nagashima photographie ses amis, mais aussi sa famille dans *Kazoku* [Famille] en 1998, montrant son père, sa mère et son frère dans leur salon, au jour le jour, dans les situations les plus banales : en train de manger le matin, regardant la télévision, ou à demi nus le soir après le bain^[296]. Une même familiarité avec les personnes qu'elle photographie est à l'œuvre dans *Not six*, où cette fois-ci son mari lui sert de modèle, photographié au quotidien, sans mise en scène^[297]. Les médias japonais s'emparent rapidement de ces photographes qu'ils mettent en avant, le public étant de son côté fasciné par les images impudiques de ces jeunes photographes d'à peine vingt ans. Le fait que les artistes se photographient elles-mêmes nues ou à demi nues, de même que

[292] Michel Guerrin, « Nan Goldin, chroniqueuse radicale des nouveaux désordres amoureux », *Le Monde*, dimanche 14-lundi 15 octobre 2001, p. 21.

[293] Sur les *onna no ko shashinka*, voir : *Studio Voice*, n° 236 : numéro spécial « Shutter and Love », août 1995 ; Iizawa Kôtarô, « Koe to kamera. Girls Are Dancin' on in Tokyo » [La voix et l'appareil-photo. Girls Are Dancin' on in Tokyo], in *Shattô & rabu. Girls Are Dancin' on in Tokyo* [Shutter & Love. Girls Are Dancin' on in Tokyo], Tôkyô, Infasu, 1996, p. 153-173.

[294] Mark Holborn, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency », entretien avec l'artiste, *Aperture*, n° 103, été 1986, p. 42 : « The people who have been photographed extensively by me feel that my camera is as much a part of their life as any other aspect of their life with me. » [ma traduction].

[295] HIROMIX, *Girls Blue*, Tôkyô, Rokkingu on, 1996.

[296] Nagashima Yurie, *Kazoku* [Famille], Kyôto, Kôrinsha, 1998.

[297] Nagashima Yurie, *Not six*, Tôkyô, Suitchi paburishingu [Switch Publishing], 2004.

leurs amis – plus particulièrement leurs amies –, a dans une certaine mesure participé à leur succès, dans un pays où la censure est encore forte et où le caractère artistique d'un livre permet parfois plus de tolérance de la part des autorités. Même actuellement, la photographie intimiste occidentale reste une référence importante pour les photographes japonais, et de jeunes auteurs tels que Wolfgang Tillmans (1968-), Richard Billingham (1970-) et son ouvrage *Ray's a Laugh* (1996) ou encore Ryan McGinley (1977-) occupent une place importante dans la presse spécialisée en photographie.

Homma est l'auteur d'une série dans la vogue de la photographie intimiste – la seule à ce jour chez l'artiste –, intitulée « Tokyo and My Daughter^[298] » (fig. 43). Elle rassemble des images courantes dans la production de Homma (des vues urbaines, des voitures roulant la nuit, des arbres et des jardins photographiés depuis un balcon, des trottoirs, des voies express), mêlées à des portraits d'une petite fille, à différents âges. Celle-ci est présentée bébé sur une chaise haute, puis plus grande, attendant dans une voiture, debout dans l'escalier un appareil photographique à la main, ou encore assise à la table de la cuisine pendant que Homma cherche quelque chose dans le frigidaire ouvert devant lui. En soi, cette série ne diffère pas de l'approche intimiste des photographes du *shi-shashin* ou de Goldin (l'aspect provocant de certaines situations en moins) puisqu'elle propose une vision de la vie quotidienne du photographe, les paysages familiers que fréquente Homma et la relation entretenue avec sa fille, photographiée au jour le jour. Sauf que cette petite fille n'est pas celle du photographe mais celle d'un ami^[299]. Les images ne sont cependant pas mises en scène ; elles sont spontanées, seul le titre de la série est trompeur puisqu'il laisse penser que le photographe est le père de cette enfant. Comme les artistes de *shi-shashin*, Homma joue avec le caractère fictionnel de la photographie et les micro-récits que l'on peut composer à partir de ces images, ce qu'il appelle les « petites histoires personnelles^[300] » [*shiteki na chīsana monogatari 私的な小さな物語*]. Cette série, plutôt qu'une vision intimiste de la vie du photographe, est avant tout à considérer comme une réflexion de l'artiste sur les liens entre photographie et reproduction du réel. En effet, le terme japonais pour « photographie », *shashin* 写真, ne signifie pas étymologiquement « dessiner avec la lumière » (du grec *photos*, la lumière, et *graphein*, écrire, peindre, dessiner) comme dans les langues européennes (*photographie* en français,

[298] La série a fait l'objet d'une publication en 2006, mais qui ne propose qu'une sélection de clichés de la série sans en reprendre l'intégralité. Homma Takashi, *Tokyo and My Daughter*, Zürich, Nieves, 2006.

[299] Kurosawa Hiromi, « Tokyo and My Daughter », in Furuno Kanako, Hori Motoaki, Kurosawa Hiromi (dir.), *Nyû dokyumentarî* [New Documentary] (cat. expo.), Tôkyô, Asahi shimbun, 2001, p. 172.

[300] Homma Takashi, *Tanoshii shashin. Yoi ko no tame no shashin kyôshitsu* [Des photographies amusantes. Cours de photographie pour enfants sages], Tôkyô, Heibonsha, 2009, p. 79-81.

photograph en anglais, *Fotografie* en allemand, *fotografía* en espagnol) mais « reproduire la vérité » (de *shin* 真 la vérité et *utsusu* 写す, prononcé *sha* dans le cas d'un mot composé, reproduire, imiter). Cette question de l'inscription fictionnelle de la photographie dans son nom même en japonais intéresse Homma au point que cette réflexion forme toute l'introduction de son premier ouvrage de notes sur la photographie^[301]. De plus, on peut voir la série « Tokyo and My Daughter » comme un hommage à Araki et à sa démarche, qui parvient à lier vie quotidienne et fiction. Homma, qui a été l'assistant d'Araki, a aussi reproduit à l'identique plusieurs de ses images, comme le célèbre portrait de Yôko, la femme d'Araki, en robe blanche à pois noirs, prenant le train pendant leur voyage de noces et incluse dans le livre *Senchimentaru na tabi* (fig. 44, 45 et 46). Alors que le titre du livre *Tokyo and My Daughter* laisse supposer le partage avec le lecteur d'une certaine familiarité avec l'artiste, que celui-ci dévoilerait, le résultat produit s'avère déceptif. L'auteur se dérobe derrière la fiction, laissant planer le doute sur la véracité des images montrées.

Kawauchi et Yamamoto ont eux aussi chacun publié un ouvrage en lien avec leur propre famille. Dans *Cui cui*^[302], Kawauchi rassemble, sans respect de la chronologie, les clichés issus de treize ans de prises de vue dans sa famille. Centré sur la figure des deux grands-parents paternels, le livre ne présente que rarement les membres de la famille frontalement, privilégiant les vues de dos et de profil, ou encore ne montrant par exemple que des mains écosant des haricots, pillant du grain ou préparant une bouilloire d'eau chaude (fig. 47). Les images se concentrent sur la famille de Kawauchi, mais celle-ci est pourtant comme mise à distance dans la plupart des clichés. En effet, l'intérieur de la maison des grands-parents, le jardin, les abords de la maison sont autant, sinon plus, mis en avant dans le livre que les personnes qui fréquentent ces lieux. La photographie insère dans ce résumé de treize années d'existence toute une série de détails du quotidien, tels qu'une tranche de pastèque, de la vaisselle mise à sécher, un arrosoir plein ou des pissenlits en fleur. L'expression de l'intimité de l'artiste et de sa famille est encore plus fuyante dans le livre *The Path of Green Leaves* de Yamamoto, paru en 2002^[303]. L'ouvrage présente les environs de son domicile ainsi que le chemin menant de celui-ci à l'école maternelle de son fils (fig. 48). Ce dernier apparaît sur plusieurs images, pourtant il n'est pas possible d'affirmer avec certitude qu'il s'agisse chaque fois du même petit garçon. Soit celui-ci est photographié de loin, soit on n'aperçoit que le bas de son visage et ses genoux, et il n'est d'ailleurs pas le sujet central du livre. Bien que le livre porte sur la vie quotidienne du

[301] *Ibid.*, p. 5-13.

[302] Kawauchi Rinko, *Cui cui*, Tôkyô, FOIL, 2005.

[303] Yamamoto Masao, *The Path of Green Leaves*, Tucson, Nazraeli Press, coll. « One Picture Books », n° 16, 2002.

photographe et de sa famille, le rôle principal est laissé au chemin lui-même. La publication présente ainsi majoritairement des clichés de neige fondant sur le bitume, de chats se prélassant dans les jardins ou de poissons nageant dans un cours d'eau. Yamamoto, tout comme Kawauchi, a conçu un ouvrage dont les prises de vues relèvent de l'ordre du privé et de l'intime, et qui pourtant sont orientées vers le banal des situations plutôt que sur les personnes. Yamamoto, Kawauchi et Homma – avec l'impression qu'il laisse de ne présenter dans *Tokyo and My Daughter* qu'une mise en scène de son quotidien – contredisent l'idée selon laquelle exposer le reflet de l'intimité et de la vie quotidienne de l'artiste passe nécessairement par une présentation tapageuse, presque scandaleuse, de ce qu'il vit. Contrairement à Araki par exemple, ce n'est pas une présentation voyeuriste de leur quotidien qu'ils mettent en image, mais seulement un aperçu fugace de moments ou de paysages ordinaires.

4. Une photographie instinctive

La volonté de puiser dans le quotidien, dans à ce qui est à disposition immédiate, quand bien même cela pourrait paraître banal et sans intérêt est ce qui unit ces photographes. Leurs ouvrages déconcertent même parfois par la trivialité des sujets photographiés. Frits Gierstberg s'en étonne, quand il écrit à propos d'*Ikite iru* de Sanai :

« Le livre [*Ikite iru*] rassemble des photographies aux sujets innombrables, sans qu'il n'y ait la moindre explication de ce qui les lie. Une plante d'intérieur, une voiture, un avion dans le ciel, une portion de glissière de sécurité sur une route, des arbres, un chat, une rue, des nuages dans le ciel, deux scooters, quelqu'un vu de dos : il ne s'agit quasiment que de photographies inutiles, au point de se demander pourquoi elles ont été prises. De manière remarquable, le livre a cependant une grande consistance et chaque image laisse une impression durable. Dans d'autres ouvrages plus récents, il est tout aussi frappant de voir comment Sanai parvient à faire de n'importe quel sujet une image^[304]. »

Il y a chez Sanai une certaine implication vis-à-vis de son environnement quotidien, mais selon un mode distancié. Pour Goldin, par exemple, photographie et vie quotidienne sont

[304] Frits Gierstberg, *Surface. Contemporary Photography, Video and Painting from Japan* (cat. expo.), Rotterdam, Nederlands Foto Institute, 2001, p. 15 : « The book brings together photographs of countless subjects, without there being the least suggestion of a running thought connecting them. A house plant, an automobile, a plane in the air, a length of guardrail, trees, a cat, a street, clouds in the sky, two scooters, someone seen obliquely from the back : they are almost all purposeless photographs, so it would appear, as what reason would there be for having made them ? Remarkably enough, the book nevertheless has a great consistency, and each and every of the images leaves a lasting impression. In other more recent books it is also striking how Sanai is able to make an image of any subject. » [ma traduction].

intrinsèquement mêlées, sauf que Sanai aborde cette situation avec moins de gravité et plus de simplicité. Comme il l'affirme, « tout ce que je veux faire, c'est cet acte simple d'appuyer sur le déclencheur^[305]. » Son mode de fonctionnement se résume à ce court principe de vie : « photographe, s'épuiser, dormir^[306] ». On retrouve chez différents photographes japonais du quotidien cette même idée que photographie et vie sont liées, la photographie apparaissant alors comme une nouvelle fonction du corps. Araki déclare ainsi que « photographe est comme un battement de cœur ou une respiration. Le son émis par le déclencheur de l'appareil est comme un battement de cœur^[307]. » L'acte photographique n'est alors plus un geste seulement professionnel et technique, mais il devient un geste lui-même inscrit dans le quotidien. Ancré dans le contexte du banal où tout semble connu, le geste photographique apparaît alors comme une pratique journalière qui perd son caractère exceptionnel. Kawauchi affirme ainsi que photographe est une activité « aussi naturelle que faire les magasins, cuisiner ou boire du thé^[308] ». Agir de façon aussi inconsciente autorise une certaine spontanéité d'action, rendant le fait de photographe moins cérébral et plus instinctif.

Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto photographient ce qui se présente sous leur objectif, sans nécessairement définir de sujets à l'avance. Dans les différents entretiens qu'ils donnent, ils insistent bien sur la nécessité de ne pas avoir d'idée préconçue avant la prise de vue et de se laisser porter par ce qui vient^[309]. Le japonais a un terme pour cela, celui de « *shattô chansu* » シャッターチャンス [*shutter chance*], une expression construite à partir de mots anglais signifiant le bon moment pour prendre une photographie. Ce concept est différent de l'« instant décisif » tel que théorisé par Henri Cartier-Bresson – qui a d'ailleurs son équivalent en japonais, *kettei-teki shunkan* 決定的瞬間 — car le *shutter chance* n'implique pas de notions de cadrage et de brièveté, mais l'opportunité qui s'offre au photographe de saisir un motif ou un sujet particulier. Pour cela, il est nécessaire pour les photographes de toujours posséder avec eux un ou plusieurs appareils photographiques,

[305] Iizawa Kôtarô, « Sanai Masafumi », in *Japanîzu Fotogurafâzu. 14 nin no shashinka tachi no ima* » [*Japanese Photographers. 14 photographs contemporains*], Tôkyô, Hakusuisha, 2005, p. 64 : 「シャッターを押すっていうシンプルなことをやりたいだけ」 [ma traduction].

[306] Ibid. : 「撮る、疲れる、寝る」 [ma traduction].

[307] Yi Hyewon, « Crossing Boundaries : An Interview With Nobuyoshi Araki », art. cit. : « Taking photographs is like heartbeat and breathing. The sound of pressing the shutter is like a heartbeat. » [ma traduction].

[308] Lauren A. Gould, « Kawauchi Rinko », in Ian Luna, Kawamura Yuniya, Mori Toshiko (et al.), *Tokyolife. Art and Design*, New York, Rizzoli, 2007, p. 468 : « as natural as shopping or cooking, or drinking tea » [ma traduction].

[309] Voir par exemple : Laurie Hurwitz, « Rinko Kawauchi. Antoine de Villemorin », *ARTnews*, vol. 107, n° 7, été 2008, p. 180 : « L'artiste a déclaré qu'elle prenait ses photographies sans pensée préalable, comme l'humeur ou l'inspiration venait. » (« The artist has said that she takes photographs without forethought, when the mood or inspiration strikes. ») [ma traduction].

afin de toujours être prêts à photographier. De là découle aussi l'intérêt de la presse spécialisée japonaise pour les appareils qu'utilisent Sanai ou Kawauchi, vantant dans des articles techniques les qualités de ces appareils légers et peu encombrants^[310].

Cette liberté dans l'exécution permet aux photographes de ne pas avoir à trop anticiper leurs prises de vue, qui se déroulent souvent sans avoir été prévues. Les clichés ne sont pas mis en scène, personne ne pose. Interrogée sur le meilleur moment pour photographier, Kawauchi répond :

« C'est quand je me dis " Ah ! ". Comment dire ? Cela me vient comme ça, ce n'est pas très éloigné d'un acte purement inconscient. Je ressens d'un coup que je dois prendre ma photo^[311]. »

Ce nouveau rapport au quotidien qui s'opère chez ces artistes implique aussi une conception particulière de la pratique photographique. Travaillant tous sans sujets définis à l'avance, sans suivre de protocoles complexes, ces artistes peuvent photographier potentiellement tout le temps, satisfaisant par la même occasion ce que Homma appelle un insatiable « désir de photographier^[312] » [*shayoku* 写欲, néologisme créé par l'artiste]. Ils soulignent l'affirmation d'une photographie qui se veut moins formelle et par conséquent plus spontanée, d'autant que cela correspond à un déplacement de la pratique photographique artistique dans les temps et les espaces de la vie familiale et privée. Même s'ils ne sont pas aussi présents dans leurs images que ne l'est par exemple Araki et qu'ils semblent comme plus en retrait, on peut considérer qu'à la manière d'Araki, ils « s'efforce[nt à ce] que [leur] vie quotidienne soit une existence photographique, que [leur] existence ne précède pas la photographie, mais qu'elle soit vécue en fonction de la photographie^[313]. » Photographiant sans relâche, ils enracinent leur pratique dans l'expérience du quotidien et du réel.

5. Clichés du quotidien, clichés en couleur

Cet ancrage dans le quotidien s'accompagne également d'une réflexion sur l'usage de la couleur. Dans un article que Homma rédige sur la photographie couleur et intitulé

[310] Voir par exemple : Nakamura Fumio, « Shashinka wo miryô shita rekishiteki meiki, Rolleiflex to iu kamera » [Le Rolleiflex, un appareil historique qui a fasciné les photographes], *Photographica*, vol. 17 : numéro spécial « Kawauchi Rinko », hiver 2009, p. 64-65.

[311] Anonyme, « Jibun wo dashite iku koto ha, kowai koto ja nai to omoeru yô ni natta » [Je me suis aperçue que je n'avais plus peur de me montrer telle que je suis], entretien avec Kawauchi Rinko, *Brain*, vol. 41, n° 487, février 2001, p. 46 : 「あ、って思った時。なんかね、ふわーんと来るんですよ。でも、そうやって何かに反応した時って無意識に近いですね。あっ、撮らないといけないと思うんですよ。」 [ma traduction].

[312] Takazawa Kenji, « "Shayoku" ni kotaete kureru keikaina kamera » [Un appareil photographique simple qui prend en charge mon « désir de photographier »], entretien avec Homma Takashi, *Diaries 2010-2011, Photographica*, hors-série, mars 2011, p. 41.

[313] Ôshima Hiroshi, « Un voyage sentimental. À propos de Nobuyoshi Araki », art. cit., p. 67.

« Photographie couleur. Comment percevons-nous le monde ? », celui-ci, alors qu'il s'explique sur le choix de la photographie couleur au détriment du noir et blanc, déclare tout bonnement « c'est ainsi que le monde m'apparaît^[314] ». Cette déclaration pourrait sembler relever de l'évidence, puisque le monde qui entoure Homma est naturellement en couleur et non en noir et blanc. Il n'en reste pas moins que l'histoire de la photographie japonaise telle qu'elle a été écrite est majoritairement une histoire du noir et blanc, dans laquelle la place de la photographie couleur s'avère marginale. Dans ce contexte où seule la photographie monochrome est valorisée, la formule lapidaire de Homma fait presque office de manifeste, étant donné que ses images, tout comme celles de Kawauchi et de Sanai (dans une moindre mesure, celles de Yamamoto) sont des images en couleur. Rien d'étonnant à ce qu'il formule le souhait d'enregistrer le monde tel qu'il le perçoit, et donc avec ses couleurs, puisqu'il a fait de son environnement proche et de son quotidien le territoire de ses expérimentations. L'argument de Homma est similaire à celui d'artistes de la photographie couleur qui émergent dans les années 1970 aux États-Unis et Europe, au sujet desquels Nathalie Boulouch précise :

« Puisque la couleur est une donnée constitutive de la réalité quotidienne qui les entoure, pourquoi ne pas la photographier ? Le choix de la couleur tombe soudain sous le sens. Ainsi Joel Meyerowitz, William Eggleston et Stephen Shore aux États-Unis, Luigi Ghirri en Italie, John Batho en France, expriment tous la nécessité de faire basculer leur pratique photographique du côté de l'usage de la couleur. Ces photographes s'intéressent aux mêmes sujets : leur environnement urbain, leur cadre de vie quotidienne, les objets et décors qui les composent, les gens qu'ils croisent ou côtoient ; bref la banalité ordinaire^[315]. »

Parmi ces photographes que l'on a regroupés sous le terme de « New Color », William Eggleston est remarqué lors de son exposition *Color Photographs by William Eggleston* au MoMA en 1976, que l'on considère comme le début de la reconnaissance artistique de la photographie couleur par l'institution muséale. Elle est suivie peu de temps après par l'exposition *Photographs by Stephen Shore* (1976-1977), toujours au MoMA, qui présente cette fois les photographies couleur de Shore. Les images d'Eggleston et de Shore montrent la société américaine contemporaine telle qu'elle se présente à eux tous les jours : des rues sans intérêt notable, des intérieurs de motels, des pancartes publicitaires, des parkings, des voitures. En utilisant la couleur pour retranscrire ce qu'ils voient, ces

[314] Homma Takashi, « COLOR PHOTO. Karâ shashin. Bokura wa sekai wo dô toraete iru no ka ? » [Photo couleur. Comment percevons-nous le monde ?], *Studio Voice*, vol. 367, juillet 2006, p. 24 : 「自分には世界はこう見えているんだ」 [ma traduction].

[315] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, coll. « L'Écriture photographique », 2011, p. 144.

artistes rendent compte d'une appréhension globale du quotidien, selon une technique plus adéquate que le noir et blanc, comme l'illustre ces propos de Joel Meyerowitz :

« La couleur fait partie intégrante de notre expérience de la vie. Regarder les photographies qui sont en couleurs, c'est comme regarder le monde. L'herbe est verte, pas grise ; la chair est lumineuse, pas grise, le bleu du ciel signifie différentes choses selon les heures. Le noir et blanc, en comparaison, est une forme de réponse très cultivée et très abstraite à la manière dont nous voyons les choses^[316]. »

Cette nouvelle approche du quotidien et de la photographie couleur marquent la critique, les différents commentateurs et les artistes des années 1970. Au Japon, l'impact de ces deux expositions du MoMA est moindre, mais a néanmoins existé. Les photographies d'Eggleston et de Shore n'ont, dans un premier temps, pas été exposées au Japon, en revanche, leurs livres y ont circulé. Ainsi, *American Surfaces* (1972) de Shore, *William Eggleston's Guide* (1976) publié à l'occasion de l'exposition au MoMA, puis *Uncommon Places* (1982) de Shore ont rapidement été disponibles en import dans l'archipel.

Malgré cette présence de la photographie couleur artistique américaine au Japon, par le biais du livre, l'histoire de la photographie couleur s'y confond encore avec celle de la photographie amateur. Comme en Occident, la couleur est fortement liée au contexte économique de l'après-guerre – faisant de l'optimisme consumériste la norme –, période à laquelle un marché de masse de la photographie amateur voit le jour. Cet « élan vers la couleur^[317] » sera porté en Occident par les fabricants Agfa en Allemagne et Kodak aux États-Unis, le second prenant finalement le pas sur le premier. Au Japon, le premier procédé couleur, le film Sakura R35, est mis au point en 1940 dans les locaux de Konishiroku^[318], mais sa production est interrompue pendant la Seconde Guerre mondiale^[319]. Celle-ci reprend faiblement à partir de 1946, d'abord à destination des forces d'occupation américaine, puis s'intensifie en 1948, année de la sortie par Fuji du film couleur ASA 10. C'est en revanche l'année 1958, avec la commercialisation en octobre par Fuji de son film couleur 32 ISO et du papier Fujicolor, que débute réellement la phase de démocratisation de la photographie couleur auprès des amateurs. Elle inaugure aussi la lutte entre les fabricants Konishiroku et Fuji, créateurs respectivement

[316] Joel Meyerowitz, cité dans Gabriel Bauret, *Color Photography. Portrait, nature morte, nu, paysage...*, Paris, Assouline, 2001, n.p.

[317] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, op. cit., p. 93.

[318] Konishiroku devient Konica en 1987, puis Konica Minolta en 2003 suite à la fusion avec l'entreprise Minolta.

[319] Ono Hisanobu, « Shashin insatsu no rekishi » [Histoire de l'impression photographique], in Ozawa Takeshi (dir.), *Foto jōnarizumu* [Photojournalisme], Tōkyō, Shogakukan, coll. « Nihon shashin zenshū », vol. 10, 1987, p. 171.

des gammes « Sakura color » et « Fujicolor », qui dominent le marché de la couleur dans les années 1960 à 1980^[320]. Dans le même temps, les appareils s'automatisent de plus en plus, tandis que les points de vente se multiplient. On peut désormais acheter ses pellicules dans les supermarchés, les épiceries, les papeteries, sur les sites touristiques, et non plus seulement dans les boutiques spécialisées. Il devient également possible de déposer ses films pour le développement des tirages dans différents lieux : bureaux de tabac, pharmacies, pressings, etc. Enfin, à partir de 1963, Fuji ouvre dans tout le pays des laboratoires affiliés pour effectuer les tirages et répondre à la demande croissante du public. Ainsi, c'est un véritable réseau de promotion de la photographie couleur qui est mis en place sur le territoire japonais, dans lequel le maximum est fait pour faciliter les usages tout en limitant les délais entre le moment où la pellicule est achetée et celui où l'on tient ses tirages entre les mains.

Fuji complète son programme de conquête du marché amateur par des campagnes de publicité massives à destination de nouveaux publics. Alors que l'amateur propriétaire d'un appareil photographique est le plus souvent le père de famille, l'entreprise conçoit une série de campagnes publicitaires destinées aux femmes (« Family Photo Campaign » en 1968), ou vers les jeunes (« Have a Nice Day » en 1972), afin que la photographie devienne l'affaire de toute la famille (fig. 49 et 50). La firme n'oublie pas de profiter de l'organisation de certains grands événements nationaux et internationaux, anticipant la volonté du public de garder en souvenir certaines images. Fuji communique donc très massivement lors des Jeux Olympiques d'été de Tôkyô en 1964, pendant ceux d'hiver à Sapporo en 1972, durant l'Exposition universelle d'Ôsaka en 1970, ou encore pendant *Expo '75*, l'Exposition océanographique internationale d'Okinawa qui s'est tenue en 1975^[321]. Les retombées sont conséquentes, puisque l'évolution de la proportion d'images couleur réalisées par les amateurs japonais est colossale. De 10 % en 1965, elle passe à 40 % en 1970, et frise les 80 % au milieu de la même décennie. En 1983, on estime que la photographie couleur représente 88 % du marché amateur^[322]. Ce système de promotion et de maillage du territoire par un réseau de laboratoires aux procédures standardisées mis en place par Fuji à partir des années 1960 rappelle d'ailleurs celui de Kodak, dont le modèle industriel et économique a permis un développement similaire

[320] Tentant de rivaliser avec Konishiroku et Fuji pendant quelques années, Oriental et Mitsubishi-seishi resteront finalement en retrait, se contentant de suivre les avancées de leurs concurrents sans parvenir à les dépasser. Sur l'évolution des procédés couleur et leur commercialisation, voir la chronologie en annexes, p. 519-533.

[321] Pour plus de précisions sur la stratégie commerciale de Fuji et sur les produits qu'elle a mis sur le marché dans les années 1950-1980, voir : Takahashi Jun.ichi (dir.), *Fuji firumu 50 nen no ayumi* [Les films Fuji. 50 ans de progrès], Tôkyô, Fuji shashin firumu kabushikigaisha, 1984.

[322] *Ibid.*, p. 212 et 340.

de la photographie couleur en Occident^[323].

Concernant les grands noms de la photographie japonaise d'après-guerre (Domon Ken, Ueda Shôji, Tômatsu Shômei ou Hosoe Eikô), actifs sur la même période des années 1950-1970, ceux-ci ne sont associés qu'à des images en noir et blanc, laissant penser que leur production n'a été que monochrome. Pourtant, en marge de leurs images les plus diffusées, ils sont aussi les auteurs de clichés en couleur, souvent méconnus, réalisés pour la plupart dès les années 1960. Les fabricants de matériel photographique japonais – d'appareils, de films et de papiers – ont encouragé les professionnels à tester leurs produits, leur fournissant des pellicules et garantissant le développement des tirages. Financée par les entreprises Fuji, Konishiroku, Oriental et Mitsubishi-seishi, l'exposition *Nihon. Karâ 1964* [Japon. Couleur 1964], organisée dans les grands magasins Matsuya de Ginza pendant les Jeux Olympiques de Tôkyô de 1964, présentait des clichés en couleur de photographes actifs dans les années 1960. On y retrouvait, entre autres, les œuvres d'Ishimoto Yasuhiro, Hosoe Eikô, Ueda Shôji et Domon Ken^[324].

Kimura Ihee s'était déjà fait offrir cinquante films couleur par la firme Fuji avant de partir pour un long séjour en Europe en 1954-1955. Ces clichés seront réunis en un volume publié en 1974^[325]. Plus reconnu pour son travail de photojournaliste en noir et blanc, Kimura s'est pourtant intéressé de près aux développements techniques des procédés couleur et a œuvré à la promotion de la couleur. Il est par exemple l'auteur de plusieurs hors-séries de la revue *Asahi kamera* sur le sujet et a très vite saisi le potentiel inscrit dans la photographie couleur : « Nous avons réalisé que [la photographie couleur] n'est pas une photographie noir et blanc à laquelle on ajoute simplement de la couleur, mais c'est beaucoup plus : une technique porteuse de nouvelles possibilités^[326]. » Ces nouvelles possibilités qu'évoque Kimura consistent à imaginer une autre forme d'expression qui passerait par la couleur. Il s'agit de percevoir d'une nouvelle manière ce qui nous entoure, de prendre en compte les spécificités de la vision en couleur, ou, pour reprendre une formule du photographe Nakahira Takuma, de « regarder le monde

[323] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, op. cit., p. 141.

[324] Kanamaru Shigene, *Nihon. Karâ 1964 — Color in Japan. Art Exhibition During Tokyo Olympic Games* (cat. expo.), Tôkyô, Heibonsha, 1964.

[325] Kimura Ihee, *Pari. Kimura Ihee shashin-shû* [Paris. Livre de photographies de Kimura Ihee], Tôkyô, Nora-sha, 1974. Voir également : Kaneko Ryûichi, Tanuma Takeyoshi (dir.), *Kimura Ihee no Pari* [Paris par Kimura Ihee], Tôkyô, Asahi shimbunsha, 2006.

[326] Kimura Ihee, « Waga kuni no karâ shashin » [La photographie couleur au Japon], *Asahi kamera kyôshitsu. Karâ shashin* [Les cours d'Asahi Kamera. La photographie couleur], vol. 4, 1959, p. 28 : 「今までの白黒写真に《プラス色彩》というのではなく、《プラスアルファ》であるということがわかってきたからなのである。」 [ma traduction].

tel qu'il est^[327] ».

Nakahira, dont le nom est rattaché au groupe Provoke et aux images floues en noir et blanc produites par les membres du groupe, est aussi l'auteur de très nombreuses images en couleur. Il publie son premier portfolio en couleur en 1970, dans la revue *Asahi jânaru* [Asahi Journal], suivi de nombreux autres jusqu'en 1977^[328]. Durant cette période, l'usage de la couleur doit, pour Nakahira, permettre de renouveler sa vision de la ville. C'est pourquoi, afin de renforcer le caractère mystérieux de ce qu'il découvre, il remplace le flou et le bougé par des couleurs passées, comme délavées, qui rendent les clichés parfois difficilement lisibles. Par la suite, son rapport à la couleur change radicalement. Le 11 septembre 1977, Nakahira tombe dans un profond coma éthylique dont il se réveillera avec de graves séquelles irréversibles, notamment liées à la mémoire et au langage. Sa pratique photographique est depuis complètement différente de ce qu'il avait pu proposer auparavant : il abandonne définitivement le noir et blanc pour se consacrer à la couleur, photographiant les environs de son appartement, avec de nombreux gros plans de fleurs, de plantes, de branches d'arbres, d'animaux rencontrés lors de ses sorties, chaque fois dans des tons extrêmement contrastés et aux couleurs saturées. L'œuvre en couleur de Nakahira sera mise en valeur lors de l'exposition *Nakahira Takuma-ten. Genten fukki – Yokohama*, qui s'est tenue au musée de Yokohama en 2003, et largement diffusée au Japon grâce au catalogue richement illustrée publié à cette occasion^[329].

Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto s'inscrivent dans la continuité de cette histoire de la photographie couleur, dans un contexte où la photographie artistique a longtemps été considérée comme devant être en noir et blanc, à l'opposé de la production amateur qui s'emparait progressivement de la couleur. Ils sont à la fois héritiers du mouvement New Color^[330] et de l'œuvre de Nakahira. Homma est certainement celui sur lequel l'influence du travail de Nakahira a été la plus forte. Depuis plus de dix ans, il se passionne pour ce photographe, sur lequel il a rédigé plusieurs textes^[331], réalisé des reportages

[327] Provient de Nakahira Takuma, *Naze, shokubutsu-zukan ka* [Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ?], Tôkyô, Shôbunsha, 1973. Cité à partir de Wada Kôichi, « Komon sukêpu. Kyô no shashin ni okeru, nichijô no manazashi », art. cit., p. 18.

[328] Nakahira Takuma, « If... Chikatetsu » [Si... le métro], *Asahi jânaru* [Asahi Journal], 15 mars 1970, n.p.

[329] Exposition *Nakahira Takuma-ten. Genten fukki – Yokohama*, musée de Yokohama, Yokohama, 4 octobre — 16 décembre 2003.

[330] Kawauchi reconnaît une filiation éloignée avec Eggleston, annonçant que « même si ce n'est pas direct, on pourrait considérer Eggleston comme mon "grand-père" ». Fukai Sawako, « Kawauchi Rinko », *IMA*, n° 4, été 2013, p. 128 : 「直接ではないけれど、エグルストンは私の〈おじいさん〉にあたるわけですね。」 [ma traduction].

[331] Homma Takashi, « "Kiwamete yoi fûkei". Aratanaru gyôshi. Nakahira Takuma » [Paysages particulièrement beaux. Nakahira Takuma : un nouveau regard], art. cit. ; Homma Takashi,

photographiques, un livre (fig. 51) et un film documentaire en 2004, intitulé *Kiwamete yoi fûkei* [Paysages particulièrement beaux]. Contrairement à la plupart des commentateurs qui s'intéressent à la « période Provoke » de Nakahira, Homma se concentre, lui, sur les images du quotidien que le photographe réalise depuis son réveil de coma. Une véritable relation s'est engagée entre les deux photographes, Homma jouant un rôle actif dans la promotion des œuvres de son aîné, publiant des articles, des portraits et allant jusqu'à sélectionner et mettre en page ses clichés, comme pour *Gecko/Yamori* [Gecko] en 2013^[332] (fig. 52). Reprenant le goût de Nakahira pour les puissants effets de contraste, les couleurs des images de Homma sont souvent vives, particulièrement quand il photographie certains éléments de la banlieue (enseignes lumineuses, panneaux d'affichage, aires de jeux pour enfants, jardins bien entretenus aux teintes d'un vert soutenu). En faisant ressortir par la couleur la présence de matières telles que le plastique, il renforce le caractère artificiel des paysages de banlieue, non pas pour dénoncer cette artificialité, mais pour souligner la possibilité d'un regard neuf et particulier que l'on peut porter sur ces paysages urbains. C'est le cas par exemple dans son livre *Babyland* (1995), où le bleu d'une piscine gonflable posée sur le gazon, le jaune d'une attraction dans un parc ou encore le rouge de jeux pour enfants soulignent, par la couleur, les éléments esthétiques insoupçonnés de la banlieue, activés par le regard porté par le photographe.

Chez Sanai et Kawauchi en revanche, l'emploi de la couleur est comme plus mesuré. L'usage du flash y est moins agressif, les contrastes moins marqués et le traitement de la couleur y est globalement plus doux. S'ils prennent effectivement le quotidien comme point de départ, au même titre que Nakahira et Homma, leur approche se veut plus poétique et sensible, donnant lieu à des couleurs affadies. Alors que Sanai pratiquait au début de sa carrière le noir et blanc, Araki l'encourage fortement à photographier en couleur, l'enjoignant de « s'amuser avec le monde^[333] ». Sanai pose son regard sur ce qui l'entoure à travers la couleur, faisant baigner ses photographies dans une atmosphère presque vaporeuse. Ceci est dû aux couleurs elles-mêmes, qui ne sont pas franches et semblent comme atténuées, en raison d'effets lumineux qui font pâlir les clichés. On retrouve le même sentiment de douceur induit par les teintes pâles des photographies dans les livres de Kawauchi, où

« Ochintai nagareboshi. Natsu no omoide. Asashôryû » [Une étoile filante qui ne tombe pas, un souvenir d'été, Asashôryû], in Kuraishi Shino (dir.), *Genten fukki. Yokohama* [Retour au point de départ. Yokohama] (cat. expo.), Tôkyô, Osiris, 2003, p. 153-155 ; Homma Takashi, « Kiwamete yoi fûkei. 2010 nen no Nakahira Takuma » [Des paysages particulièrement beaux. Nakahira Takuma en 2010], *en-taxi*, vol. 31, hiver 2010, p. 221-226.

[332] Nakahira Takuma, *Gecko/Yamori* [Gecko], San Francisco, Little Big Man, 2013.

[333] Araki Nobuyoshi, cité à partir d'Iizawa Kôtarô, « CAMERA/FORMAT. Kamera to imêji no tokusei wo shiru » [CAMERA/FORMAT. Connaître les particularités de l'appareil photo et des images], entretien avec Sanai Masafumi, *Studio Voice*, vol. 367, juillet 2006, p. 14 : 「世界と遊びなさいよ。」 [ma traduction].

les effets de contre-jour sont fréquents. Des détails colorés viennent ponctuer certains pages. Ainsi, dans *AILA* (2004) de Kawauchi, parmi toutes les photographies, ressortent par intermittence une goutte de sang écarlate coulant du cou d'un poulet mort, le vert étincelant d'une luciole dans la nuit, le rouge d'une étoile de mer dans un aquarium, le vert d'un phasme sur une chemise blanche (fig. 53).

Bien que moins présente dans sa production, la couleur chez Yamamoto a aussi cette fonction qu'on pourrait qualifier de « révélatrice », rendant saillants des éléments qu'on pourrait négliger. Dans ses ouvrages, les clichés en couleur, quoique peu nombreux, interviennent toujours pour stimuler l'œil, isolant des motifs choisis pour leurs qualités plastiques liées à la couleur (des poissons rouges, un morceau de pastèque, des groseilles) (fig. 54). Dans tous les cas, la couleur, même si elle est associée au quotidien et à l'environnement local de l'artiste, n'est pas ici pour apporter seulement plus de réel ou de vérité en comparaison du noir et blanc. C'est un véritable parti pris esthétique, notamment dans le choix du traitement choisi pour aborder la couleur : de manière contrastée pour Homma et Yamamoto, de façon plus douce et voilée pour Sanai et Kawauchi. Ceci rappelle l'approche de Moriyama Daidô face à la couleur :

« Je suis fasciné par les couleurs délavées et artificielles. S'il s'agit de photographie couleur, il me semble plus intéressant de montrer des teintes résolument artificielles. Il n'est pas bon de vouloir s'approcher d'un quelconque rendu naturel, puisque de toute façon, que les couleurs aient l'air naturelles ou non, la photographie est un mensonge^[334]. »

Il n'est pas question de vouloir imiter les couleurs naturelles, mais bien de s'approprier cette question de la couleur afin d'en faire un élément plastique au même titre que la forme ou le sujet des images. Sanai va jusqu'à créer dans ses livres une ambiance colorée qui unifie les clichés au sein du livre, donnant même l'impression de l'ajout d'un filtre coloré placé sur les photographies : jaune dans le cas d'*Ikite iru*, bleu dans *Dokusô* (fig. 55). Ces différents choix liés à la couleur sont dans la droite lignée des changements qui s'opèrent dans le champ de la photographie artistique depuis les années 1980, où « la couleur est un choix concerté voire stratégique pour marquer une rupture avec l'esthétisme du noir et blanc et manifester un nouveau lien au réel, pour s'inscrire nettement dans le champ de l'art contemporain et ne plus rester cantonné à celui de la photographie^[335]. » Le passage à

[334] Takazawa Kenji, « Moriyama Daidô ga kataru. "Dejitaru", "karâ", "sutorîto sunappu" » [Moriyama Daidô raconte : le numérique, la couleur et les *street snaps*], entretien avec Moriyama Daidô, *Photographica*, vol. 16, automne 2009, p. 123 : 「薄っぺらで人工的な色に惹かれるんだよね。カラーだからきわめて人工的な色を撮るとおもしろい。自然に近づけようなんてダメ。どっちにしてもウソなんだから。」 [ma traduction]. Bien que Moriyama soit surtout reconnu, particulièrement en Occident, pour ses photographies monochromes, il est l'auteur de très nombreuses images en couleurs. Il publie ainsi son premier portfolio en couleur dès 1966 : Moriyama Daidô, « Ôpun setto. Shinjuku » [Open Set. Shinjuku], *Kamera mainichi*, octobre 1966, n.p.

[335] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, op. cit., p. 188.

la couleur au milieu des années 1990 a été, pour ces artistes, un moyen d'intégrer d'autres cercles professionnels que celui de la photographie artistique, plus particulièrement ceux de la publicité et des commandes de magazines (portraits, reportages photographiques), revues qui deviendront par la suite des supports pour présenter leurs œuvres sous formes de portfolios. Ils sont néanmoins parvenus à imposer la couleur pour leurs œuvres, proposant une parfaite association entre les sujets ordinaires de leurs images avec un traitement en apparence ordinaire, prétendument moins sophistiquée que le noir et blanc.



On remarque chez Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto un même ancrage dans le quotidien, ancrage qui naît dans leurs clichés de la combinaison d'éléments multiples : les motifs ordinaires des images, l'environnement local comme lieu de prise de vue, l'absence de mise en scène et l'usage de la couleur. Bien que les sujets photographiés soient extrêmement variés, leur but n'est pas de faire un inventaire précis de ce quotidien, mais plutôt de renouveler le regard porté sur l'ordinaire et le rapport entretenu avec celui-ci. Le risque est grand de s'arrêter à l'idée que ces artistes transcendent le quotidien pour mettre en valeur la beauté qui réside dans les petites choses. Pour reprendre les termes volontairement provocateurs de Bruce Bégout, ils ne sont pas « les spectateurs béats des faits minuscules^[336] ». Ils s'insèrent dans un mouvement plus vaste qui consiste à envisager la pratique photographique comme une activité quotidienne, au jour le jour, dans laquelle les temps de travail et de vie personnelle sont intrinsèquement mêlés, les événements de la vie quotidienne venant nourrir leur pratique. Il n'est pas ici question de rechercher la beauté du quotidien – ce qui n'exclut pas pour autant une certaine qualité esthétique aux images –, mais de donner un sens à ce quotidien, à ce qu'on a chaque jour devant les yeux. Chez ces quatre artistes, la prise en compte du quotidien prend la forme de ce que Gerry Badger nomme à propos du livre *Utatane* de Kawauchi une « exploration oblique^[337] ». Ou, pour reprendre l'expression séduisante de Takano Ryûdai, auteur d'un livre, *Kasubaba* [Lieux négligeables] (2011), sur les rues les plus quelconques de Tôkyô, « le plaisir de la digression^[338] » [*itsudatsu no yorokobi* 逸脱の慶び].

En prenant pour thème la banlieue, la lumière qui pénètre dans un appartement, les parkings ou la forme des nuages dans le ciel, ils s'intéressent à ce qui pourrait sembler

[336] Bruce Bégout, « Le mensonge quotidien », *Échappées*, n° 1, janvier 2013, p. 42.

[337] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 2, *op. cit.*, p. 322.

[338] Takano Ryûdai, « Tate de tsuzukeru, imi to kotae » [Vers le vertical. Sens et réponses], *Asahi kamera*, vol. 96, n° 2, février 2011, p. 219.

négligeable. Ils modifient le regard qu'on porte à ces composants de la vie quotidienne et élargissent le champ de ce qui est digne d'être photographié. S'ils travaillent tous au Japon, les photographes qu'ils produisent risquent de décevoir les spectateurs qui y chercheraient des vues du Japon tel qu'il est fantasmé en Occident. Même dans le livre *Fujisan* (2008), réalisé par Yamamoto à la demande de son éditeur américain Nazraeli, celui-ci se concentre surtout sur la forme spécifique du Mont Fuji, ce motif triangulaire popularisé par les estampes bien avant la photographie, pour jouer avec cette représentation. Le mont est certes visible sur certains clichés, mais il est aussi photographié caché derrière une feuille de papier, flou en arrière-plan, remplacé par la vue d'un chemin en perspective qui reprend la forme triangulaire particulière de la montagne, ou simplement évoqué à l'aide d'une pyramide en origami posée sur le rebord d'une table (fig. 56). Kawauchi exprime parfaitement le besoin de se détacher du typique, de l'exotique :

« [...] pour moi, ce qui fait le caractère d'un lieu représente plutôt une gêne. Par exemple, les prises de vue au Brésil pour mon livre *Tane wo maku/ SEMEAR* ont vraiment été compliquées. Je me suis demandée comment montrer ce qui ne semblait pas spécifiquement brésilien parmi ce qui l'était. Car ce que j'ai envie de mettre en évidence dans mes photographies, ce sont les souvenirs ordinaires que tout le monde a en commun, de faire prendre conscience de cet ordinaire partagé^[339]. »

Assurément, on retrouve parmi les livres de Kawauchi des éléments qui rappellent le Japon, ceux-ci étant inévitables puisqu'elle photographie son quotidien, à Tôkyô. Pourtant, il n'y a pas chez elle la volonté de satisfaire un quelconque goût pour le pittoresque, pas plus que d'« asperger de déodorant culturel^[340] » ses publications pour mieux les vendre à l'étranger. Dans ses ouvrages comme dans ceux de Homma, Sanai et Yamamoto, la tension entre tradition japonaise et modernité importée de l'Occident n'est pas perceptible. La recherche qu'ils mènent les conduit à l'expression de l'universalité des expériences du quotidien, qui ne seraient spécifiques ni au Japon, ni à l'Occident. Autour d'une pratique en apparence peu sophistiquée, inscrite dans le quotidien, ils revendiquent un art spontané, où l'appareil photographique sert à capturer rapidement les scènes de la vie de tous les jours.

[339] Miyamura Noriko, « Kagayaki wo hanatsu futsûteki na kioku to ishiki » [Des souvenirs et une conscience du banal qui libèrent la lumière], *Asahi kamera*, vol. 96, n° 6, juin 2011, p. 205 : « [...] 私にとって場所性はむしろ邪魔なんです。たとえばブラジルでの『種を蒔く』の撮影は本当にハードで、いかにブラジルらしくないものでブラジルらしさを表せるか、考えました。私が写真で見たいのは、誰もがもつ普通的な記憶や普通意識なんです。」 [ma traduction].

[340] L'expression est de Yomota Inuhiko, professeur de littérature comparée à l'université Meiji Gakuin, à propos des romans de Murakami Haruki et de leur réception en Occident. Cité à partir d'Ozaki Mariko, *Écrire au Japon. Le roman japonais depuis les années 1980*, op. cit., p. 81-82.

Coupe du présent et fulgurance de l'instant : des haikus visuels ?

Prenant racine dans le quotidien des artistes, les œuvres de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto rassemblent un répertoire varié de motifs, qui sont le reflet de leur vie de tous les jours. Cette pratique au quotidien a des répercussions sur les sujets de leurs œuvres, et entraîne conjointement un traitement particulier de l'image photographique. En effet, ces artistes travaillent dans leur environnement proche, un appareil photographique toujours à portée de main, prêts à appuyer sur le déclencheur au besoin, sans prévoir à l'avance ce qu'ils vont photographier. Amenés à effectuer une partie de leurs prises de vue dans la précipitation, leurs clichés sont parfois flous, surexposés ou décadrés. Le choix de sujets ordinaires pour leurs images, abordés de manière sensible, encourage par ailleurs la comparaison de leurs clichés avec la poésie. Ainsi, Christy Lange écrit à propos de la rétrospective de Kawauchi à Argos et de son exposition *Iridescence* à la galerie Meessen de Clercq à Bruxelles en 2010 :

« Pourtant, il est difficile d'écrire au sujet de ces œuvres, en raison de tous les lieux communs qu'elles appellent : "beauté douloureuse", "capturant l'éphémère", " la poésie de l'ordinaire ". [...] Le point commun entre eux [les clichés], c'est le fragile et l'instantané – des poissons rouges dans un sac en plastique cherchant l'air à la surface, un œuf d'oiseau qui se craquelle, les ailes d'un papillon de nuit – ainsi que la façon dont chacun d'entre eux est inondé d'un blanc éclatant ou d'une subtile lumière bleue qui donne l'impression de voir ces images à travers la vitre d'un aquarium ou en contre-jour, face au soleil^[341]. »

Ce court extrait concentre plusieurs expressions – ce que l'auteur qualifie de « lieux communs » [*hackneyed turns of phrase*] –, que l'on retrouve dans les critiques et commentaires des œuvres de Kawauchi, mais aussi dans celles relatives aux œuvres de bon nombre de ses compatriotes. Les lieux communs que l'on peut relever ici sont l'idée

[341] Christy Lange, « Rinko Kawauchi », *Frieze*, n° 130, avril 2010, p. 122 : « Still, the works are difficult to write about, for all the hackneyed turns of phrase they provoke : 'painful beauty' ; 'capturing the fleeting' ; 'the poetry of the commonplace'. [...] The common motif among them is the fragile and the momentary — goldfish gulping for air in a plastic bag, a cracked bird's egg, a moth's wings — and the way each one is awash in a bright white or subtle blue light that makes it look as if you are viewing her images through the glass of an aquarium or against the glare of the sun. » [ma traduction].

de « capturer l'éphémère », la « poésie de l'ordinaire », « le fragile et l'instantané », ainsi que l'évocation de petites choses (les poissons rouges, l'oiseau, le papillon de nuit). Toutes ces expressions rejoignent la même idée : celle de parvenir, par la photographie, à saisir de manière fugace les scènes du quotidien. Ce que, dans une certaine mesure, Kawauchi fait dans ses œuvres. Mais ces lieux communs, relatifs aux notions de rapidité et de brièveté, renvoient également à l'une des formes littéraires les plus célèbres de la poésie japonaise : le haiku.

La comparaison des clichés de Kawauchi au haiku – mais c'est aussi le cas pour Homma, Sanai et Yamamoto – peut surprendre. Puisque ces quatre artistes font généralement le choix de n'accompagner leurs publications d'aucun écrit, les liens avec la poésie courte ne relèveraient pas d'une confrontation entre texte et image, où l'un viendrait influencer sur l'autre. Le rapport au haiku résiderait plutôt dans la prise en compte, directement dans leurs images, de caractéristiques iconographiques et stylistiques qui rappelleraient ce genre de poème. La définition du terme « haiku » peut déjà fournir des premières pistes afin de guider la réflexion : « petit poème de dix-sept syllabes, en trois vers (respectivement de 5, 7 et 5 syllabes), le haïku fut l'un des genres poétiques privilégiés de la littérature japonaise classique. Reposant sur une extrême concision formelle et usant parfois de l'humour pour suggérer un sentiment et non l'exprimer, il évoque en général un paysage ou un état d'âme^[342]. »

Le haiku, de par sa grande brièveté, est une forme elliptique, qui *suggère* plus qu'elle n'exprime. Ce penchant pour l'allusion peut être rattaché à deux traits de l'écriture photographique : la question du cadrage et du décadrage, ainsi que le flou. Mais cela ne suffit pas pour considérer photographie et poésie courte comme équivalent. Quelle légitimité y a-t-il en effet à comparer ou confronter ces deux domaines de création ? On peut aussi se demander si les liens entre photographie et haiku sont mis en avant autant au Japon qu'en Occident. Ceci dans le but de déterminer si le rapprochement avec le haiku serait le résultat d'une vision rêvée et exotique de la photographie japonaise par la critique occidentale. À travers l'étude de ces différents points, sera questionné le bien-fondé de l'usage de l'expression « haiku visuel^[343] », appliquée à la photographie japonaise contemporaine.

[342] Définition tirée de l'*Encyclopédie Larousse*.

[343] L'expression « haikus visuels » (*visual haikus*) est par exemple employée dans le dossier de presse de l'exposition *Nakazora* (2008) de Yamamoto. Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Nakazora* de Yamamoto Masao, Amsterdam, Galerie Gabriel Rolt, 1^{er} décembre 2007 — 5 janvier 2008.

1. Cadrages, décadrages et effets de flou

Dans leurs livres, Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto se désintéressent globalement du portrait pour se consacrer aux prises de vue de leur environnement immédiat, en intérieur comme en extérieur. Même dans le cas des vues en extérieur, dans la rue ou les parcs par exemple, ils refusent généralement toute prise de vue large qui engloberait l'ensemble de la scène, pour au contraire se contenter de simples détails ou d'une portion du paysage jugée significative. Leurs choix de cadrage au moment de la prise de vue donnent ainsi l'impression de ne vouloir s'attacher qu'à certains événements secondaires et rendent manifeste le rejet de toute vision étendue. Ainsi, une montagne ne sera représentée que par son sommet, une ville par un morceau tronqué d'immeuble, une forêt par le tronc imposant d'un arbre au premier plan ne laissant deviner que quelques autres arbres derrière lui. L'essence d'un lieu ou d'une action est exprimée par la concentration du regard sur ce qu'on pourrait de prime abord juger comme accessoire. Ainsi, leurs images ne sont ni descriptives, ni lyriques. Par contre, l'emploi de cadrages resserrés leur confère un caractère métonymique : un petit carré de terre retourné devient le jardin tout entier, tandis qu'un enfant qui joue dans le sable chez Kawauchi suffit à évoquer l'image de la plage en été (fig. 57).

Cet effet est encore accentué par le recours fréquent aux gros plans et à des compositions au cadrage très resserré, isolant complètement le sujet photographié du reste de son environnement direct. Dans leurs livres, les gros plans sont omniprésents, pour ne pas dire systématiques (fig. 58 et fig. 59). Ainsi, dans *AILA* (2004) de Kawauchi, on découvre au fil des pages un cocon accroché à un unique brin d'herbe, une fleur de pavot sur le point d'éclore, un petit poisson au bout d'un hameçon, le haut d'un cactus, un coléoptère sur une feuille, etc. Le tout dans des cadrages qui ne laissent rien voir de ce qui les entoure. Toute l'attention se retrouve concentrée sur cette série de micro-événements. Il en va de même dans *Wakaranai* (1998) de Sanai, qui propose dans son livre une suite d'images commençant par le cliché du capot blanc d'une voiture, puis un rétroviseur, une pastèque, les feuilles d'une plante grasse et le contenu d'une casserole sur le feu. Chaque fois, le cadrage enserme l'objet photographié, qui occupe alors toute la surface de l'image, sans que l'on puisse deviner le contexte de la prise de vue (fig. 60). Ces effets de cadrages focalisent l'attention du lecteur sur le sujet de l'image, puisque rien d'autre n'est visible. En cela, Sanai applique l'un des préceptes que Stephen Shore expose dans sa *Leçon de photographie* :

« La photographie est par nature une discipline analytique. Si le peintre part de la toile blanche et construit une image, le photographe part du désordre du monde et

sélectionne une image. Face aux maisons, aux rues, aux gens, aux arbres et aux objets d'une culture, le photographe impose un ordre à la scène, simplifie le fouillis en lui donnant une structure. Il impose cet ordre en choisissant un point de vue, un cadrage, un temps d'exposition et un plan de mise au point^[344]. »

Sanai « donne une structure » à ce qu'il voit par le cadrage, ordonnant ainsi la vision de ce qu'il perçoit de son environnement. Ses compositions ne sont pas complexes – ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles ne sont pas pensées – mais sont constituées d'un unique sujet, sans personnages multiples, sans actions simultanées et sans étagement de différents plans. Chaque image ne montre qu'une seule scène, qu'un seul objet ou qu'une seule action, et le cadre est suffisamment resserré dessus pour qu'on ne voie que cela. Ces choix de cadrages sont le reflet d'une certaine proximité du photographe avec son sujet, puisque dans bien des cas, non seulement ce qui est photographié se trouve dans son environnement direct, mais on peut supposer qu'il ait dû s'approcher fortement pour sa prise de vue. Une fois publiés, les motifs agrandis occupent tout l'espace de la page et sont souvent imprimés dans un rapport d'échelle où l'objet que le lecteur a sous les yeux est sensiblement de la même taille que si c'était l'objet réel qui se trouvait devant lui. Ce travail sur le grossissement entraîne alors une autre proximité, cette fois avec le lecteur.

Mais plus encore que le cadrage, ce sont les effets de décadrage produits par ces photographes qui retiennent l'attention. Le sujet n'est pas centré, il n'occupe pas le cœur de l'image, mais se retrouve au contraire rejeté aux marges de la composition, quitte à ne pas être représenté en entier. Le cadre morcelle alors les sujets, particulièrement le corps humain, renforçant le caractère allusif de la photographie. Il suffit à l'artiste de montrer seulement une partie de l'action pour que le lecteur puisse par extension en saisir la totalité, ou du moins l'imaginer. Dans le livre *Illuminance* (2011) de Kawauchi, la photographie d'une main tenant une cigarette allumée fait face au cliché des poissons rouges auquel faisait référence Christy Lange dans sa critique sur les expositions bruxelloises de l'artiste (fig. 61). La personne qui tient la cigarette n'est pas visible sur la photographie, seuls le sont les deux doigts qui maintiennent la cigarette, en partie représentés, coincés dans le bord inférieur droit de l'image. Même le bout du mégot rougi par l'inspiration du fumeur, qu'on peut considérer comme étant le cœur de l'action représentée, est repoussé sur la droite, laissant vides les trois quarts de l'image. On comprend que la scène montrée prend place dans un cadre plus vaste, qui n'est que

[344] Stephen Shore, *Leçon de photographie. La nature des photographies*, Paris, Phaidon, 2007, p. 37.

suggéré mais dont on saisit l'existence.

Les décadrages évoquent par ailleurs une certaine vitesse au moment de la prise de vue, rendue en partie possible par l'utilisation d'appareils légers, tel le Rolleiflex de Kawauchi. Ces photographes intègrent l'idée de vitesse et d'instantané, en ponctuant leurs publications de clichés d'actions brèves et instables. De là découle leur attirance pour les photographies de feux d'artifice, auxquels Kawauchi consacre un ouvrage entier^[345], de nuages, de fumée, de vagues ou de neige. Ils capturent dans l'instant des éléments seulement photographiables l'espace de quelques secondes, tels que ce cliché de Kawauchi issu de son livre *AILA*, montrant un nuage de forme identique à celle du feuillage d'un arbre au premier plan (fig. 62). Ces décadrages entraînent des compositions asymétriques, jouant sur l'alternance des vides et des pleins dans l'image, en conformité avec les règles de construction de l'espace – qu'il soit tangible ou photographique – de l'esthétique japonaise. Généralement, l'espace est pensé au Japon pour « éviter à tout prix l'ordre symétrique^[346] », la culture japonaise ayant « plutôt une tendance à éviter, intentionnellement, consciemment, presque de manière planifiée, la “symétrie^[347]” ». Ces cadrages asymétriques suggèrent au lecteur une spontanéité dans la prise de vue, comme si l'action photographiée avait eu lieu si vite qu'il n'avait pas été possible de penser la composition, alors même que le choix de l'asymétrie est réfléchi, comme le laisse penser la récurrence de cette « maladresse ».

La volonté de saisir les sujets en mouvement ou de représenter la vitesse du geste photographique transparait en outre dans certaines de leurs images, notamment à travers un effet marqué de flou qui brouille les contours. D'autres images sont prises de trop loin pour que le sujet photographié soit véritablement reconnaissable, donnant l'impression que le photographe a pris son cliché malgré la distance, pour ne pas manquer ce qui se présentait devant l'objectif. Ces deux particularités, bougé et sujet mal identifié, tout comme les décadrages fréquents, ne sont pas nouveaux dans la photographie japonaise. L'histoire de la photographie japonaise des années 1960 et 1970 s'est d'ailleurs construite autour du mythe du *are buke boke* アレ、ブレ、ボケ, littéralement « grossier, flou, pas net », un style de photographies popularisé par le groupe Provoke, autour de Moriyama Daidô et Nakahira Takuma. En 1971, ce dernier publie dans la revue *Foto âto* un court texte à propos du flou, en regard d'une image prise dans les souterrains du métro de Tôkyô :

[345] Kawauchi Rinko, *Hanabi* [Feux d'artifice], Tôkyô, Little More, 2001.

[346] Katô Shûichi, « Le temps et l'espace dans la culture japonaise », in Alain Jouffroy (dir.), *Écritures japonaises*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 46.

[347] Katô Shûichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, coll. « Réseau Asie », 2009, p. 186.

« Si une photographie n'est pas floue, alors elle n'est pas de moi. C'est ainsi que beaucoup pensent et c'est extrêmement agaçant. Des fois je fais des photos floues, d'autres fois il m'arrive de faire la mise au point. Je n'accorde pas vraiment d'importance à cette question, c'est plus fortuit qu'autre chose. Il en va ainsi de l'image que je publie ici. Comme elle a été prise dans les couloirs sombres du métro, le temps de pose est nécessairement d'une seconde environ. Et donc, ce passant devant l'objectif apparaît flou^[348]. »

Malgré la simplicité apparente du discours de Nakahira dans ce bref passage, le flou des images des artistes du groupe Provoke et de leurs suiveurs n'est pas aussi hasardeux que Nakahira le laisse suggérer. Les écrits de ce dernier, réunis notamment dans *Naze, shokubutsu-zukan ka* [Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ?], prouvent que le rapport au flou chez Nakahira témoigne avant tout d'une réflexion sur la nature du médium photographique, venant contredire l'idée d'une technique mécanique et automatique reflétant le monde tel qu'il est. Le flou et le bougé matérialisent dans l'image cette différence entre ce que voit l'œil et ce qu'enregistre l'appareil : on ne voit pas flou et pourtant c'est ce qui transparait sur l'image. Évoquant la spontanéité lors de la prise de vue, le flou incarne dans le même temps une certaine énergie brute, un mouvement vif de l'appareil photographique.

On retrouve l'expression de la vitesse et une certaine vitalité dans les images de Homma. Dans *Foto.zine NR4*, publication réalisée en 2011 avec la collaboration d'Erik Van der Weijde, Homma rassemble différents clichés d'un chat, probablement le sien (fig. 63). Au sein d'une des doubles pages, on voit sur la page de gauche le chat tentant d'attraper une main en mouvement, floue. Sur la page qui lui fait face, l'ensemble de la photographie est flou (la main, le chat, le corps de la personne en arrière-plan), afin de suggérer le fait que l'homme et le félin sont en train de jouer. Tout aussi flous sont les clichés pris par Sanai et réunis dans *Jibun ja nai hito*^[349] [Ceux qui ne sont pas moi], livre publié en 1999. Entièrement réalisé avec un appareil Polaroid, ce livre regroupe des vues urbaines, des immeubles, des voitures et des photographies de piétons (fig. 64). Aucune image n'est nette, les contours se brouillent, comme si les formes se diluaient les unes dans les autres. Augmentant encore la difficulté que l'on peut ressentir à appréhender ce qui est représenté dans l'image, le photographe a favorisé les cadrages en gros plan, morcelant par la même occasion la ville qu'il photographie. Il donne l'impression de

[348] Nakahira Takuma, « Bure » [Le flou], *Foto âto*, vol. 23, n° 4, avril 1971, p. 20-21 : 「どうやらブレた写真でなければ、ぼくの写真ではないかのように思われているらしい。それは、はなはだ心外である。ブレるときもあればピントの合うときもある。そのこと自体、ぼくはあまり問題にしていない。それはたまたまそうなったにすぎないのだ。この写真もまさにその通り。かなり薄暗い地下鉄であるから、露光は必然的に秒くらい、したがって眼の前を歩く人は必然的にブレる。」 [ma traduction].

[349] Sanai Masafumi, *Jibun ja nai hito* [Ceux qui ne sont pas moi], Tôkyô, Metarôgu, 1999.

prendre ses clichés en marchant, sans même prendre le temps de s'arrêter, dès qu'un sujet intéressant s'offre à lui. Comme d'autres photographes qui leur sont contemporains, Homma et Sanai « adoptent des démarches qui tiennent de l'apparente spontanéité, de la subjectivité, de la quotidienneté et de la confidentialité, démarches qui contrastent nettement avec les stratégies réfléchies et parfois complexes^[350] » que développent certains artistes. Dans leurs livres, les effets de décadre, de gros plan et de flou se répètent au fil des pages, jusqu'à être plus nombreux que les clichés apparemment « bien composés ». Ceci est particulièrement visible dans les livres de photographies de Kawauchi, qui use à loisir des décadres. En étant ainsi multipliés, ils apportent du rythme dans la lecture, même au sein d'ouvrages à la mise en page assez classique. De plus, ils suggèrent au lecteur une certaine simplicité et une spontanéité de la pratique photographique.

2. Photographie *versus* haïku

Le flou, le décadre et le gros plan sont des choix esthétiques qui rendent indistincts ou absents le sujet principal de l'image et/ou ce qui l'entoure. En travaillant ainsi, ces photographes fragmentent le réel qu'ils ont sous les yeux, n'en présentant qu'une partie, tout en faisant abstraction du reste. Ils travaillent sur un au-delà de l'image, en coupant l'action photographiée de son contexte. Ces différents éléments, rendus possible par le médium photographique, ont favorisé chez certains auteurs l'analogie entre photographie et haïku. Katô Shûichi parle ainsi du « *Snapshot* du haïku », considérant la tendance de ce dernier à « se concentrer dans l'expérience sensualiste du “maintenant”, voire de l'instant^[351] ». Corinne Atlan et Zéno Bianu, dans l'introduction à leur *Anthologie du poème court japonais*, filent également la métaphore du haïku comme poème aux accents photographiques :

« Le haïkiste semble photographier, enregistrer (André Breton, dans le *Premier Manifeste* du surréalisme, n'appelait-il pas les poètes à être des “appareils enregistreurs” ?) un simple rien, mais dont l'éclat irradierait sans trêve. Il ne conçoit pas, il découvre. Il met la focale au point sur ce qui est là, maintenant, inépuisable dans l'éphémère – non pas une essence, mais une dynamique, une énergie. Loin d'être asservi par un quelconque point de vue, il cherche un point de *vision* – un nouvel angle. [...] L'attention se centre sur un ou deux détails à même de dire la totalité d'un ensemble – la partie devient le

[350] Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. fr. Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 137.

[351] Katô Shûichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. cit., p. 125.

tout. Des perspectives éclairantes s'organisent, premier plan et arrière-plan dessinent la géographie illuminatrice du haiku^[352]. »

La référence à la photographie vient de ce qu'elle partage avec le haiku la même présence dans l'instant, la brièveté du poème japonais faisant écho à la rapidité de l'enregistrement photographique, à même de capturer les actions les plus éphémères. Dans les deux cas, le poème et l'instantané photographique sont vus comme « une incision très légère faite dans la trame du temps^[353] ». Le second point qui est fréquemment donné comme lien entre haiku et photographie concerne l'aspect elliptique et fragmentaire que peuvent revêtir ces deux formes d'expression. Par une économie de moyens certaine – avec seulement dix-sept syllabes – le haiku est effectivement une forme littéraire qui mise sur la réduction minimale des mots et sur le pouvoir d'évocation de ceux-ci, de la même manière que, dans l'instantané photographique, l'expression de ce qui est fugitif prime souvent sur la complexité de la narration.

Historiquement au Japon, le haiku et la photographie se développent simultanément : la photographie se répand dans la seconde moitié du XIX^e siècle, particulièrement dans les dernières décennies du siècle, à l'époque où Masaoka Shiki (1867-1902) redécouvre le haiku. C'est d'ailleurs lui qui lui donne cette dénomination, le haiku étant auparavant désigné par le terme *haikai-bokku* 俳諧発句, simplifié plus tard en *haikai* 俳諧. Les groupes de poètes amateurs pratiquant le haiku, appelés *haidan*, sont particulièrement influents au début du XX^e siècle. Ils ont inspiré les photographes des années 1920 qui reprirent leur mode de fonctionnement, en créant les *shadan*^[354]. Ils sont notamment actifs dans l'organisation régulière d'expositions d'œuvres de leurs membres et la publication de revues spécialisées, exactement comme le faisaient les associations d'amateurs de haiku. Dans les mêmes années, en 1926, le photographe Fukuhara Shinzô compare ses photographies à des poèmes courts^[355], tandis que les critiques de l'époque reprennent à leur compte la comparaison entre photographie et haiku. Le critique Itagaki Takao qualifie ainsi les œuvres du photographe pictorialiste Fukuhara Rôshô – le frère de Fukuhara Shinzô – exposées à la galerie Shiseidô en 1935 comme étant « relatives au

[352] Corinne Atlan, Zéno Bianu, « Le sublime au ras de l'expérience », in *Haiku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9.

[353] Philippe Forest, « Fleurs et flocons dans le froid : un haiku », in *Haikus, etc. suivi de 43 secondes*, op. cit., p. 29.

[354] Le terme *haidan* 俳団 est composé de la première moitié du mot *haiku* 俳句 à laquelle est ajouté le caractère *dan* 団 signifiant « groupe ». Sur le même modèle, les photographes ont créé le mot *shadan* 写団, qui se décompose en *sha* 写, début du mot *shashin* 写真 qui signifie « photographie », suivi du même caractère *dan* 団 qu'auparavant.

[355] Fukuhara Shinzô, « Shashindô » [La voie de la photographie], *Asahi kamera*, vol. 1, n° 1, avril 1926, p. 31 ; cité à partir d'Iizawa Kôtarô, « *Geijutsu shashin* » to sono jidai [Le pictorialisme et son époque], Tôkyô, Chikuma shobô, 1986, p. 95.

haiku^[356] » [*haiku-teki* 俳句的]. Le photographe Nakaji Yasui fera lui aussi très largement référence au haiku et aux poème de Bashô (1644-1694)^[357]. Durant les années 1950, les revues de photographie imitent le modèle des grands quotidiens japonais – régionaux et nationaux –, qui consacrent une rubrique hebdomadaire à la publication de poèmes d’amateurs commentés par des écrivains professionnels, en proposant à leur tour des rubriques où de grands photographes reviennent sur les clichés d’amateurs envoyés à la rédaction du magazine. Domon Ken tiendra par exemple pendant de nombreuses années ce type de rubriques, notamment dans la revue *Kamera*. Le modèle de publication de la photographie amateur peut s’inspirer de celui de la poésie courte car haiku et photographie partagent la même capacité à capturer aisément l’instant.

Ce potentiel, inscrit dans la forme poétique qu’est le haiku, a été théorisé par Masaoka Shiki à travers le concept de *shasei* 写生, que l’on pourrait traduire par « croquis sur le vif ». Ce dernier prend alors modèle sur la peinture, jugeant que « *haiku* et peinture étaient des arts d’essence identique. Les *haiku* étaient des peintures en paroles, ils restituaient une image saisie en un clin d’œil. Ce n’était pas une composition soigneusement élaborée mais un flash^[358]. » L’analogie du haiku et du flash (que ce terme suggère la vitesse ou qu’il fasse directement référence au flash photographique) est présente chez de nombreux commentateurs. L’un des plus célèbres est Roland Barthes, qui s’est intéressé au haiku et à la civilisation japonaise^[359] dans *L’Empire des signes* (1970), à la question du fragment et du détail dans *Roland Barthes par Roland Barthes*^[360] (1975), mais aussi à la photographie dans *La Chambre claire* (1980). On découvre, dans ses réflexions sur le haiku, la mise en relation entre l’effet produit par le poème et le flash de la photographie :

[356] Itagaki Takao, « Shashin-ten geppô » [Critique mensuelle d’expositions de photographie], *Asahi kamera*, vol. 19, n° 4, avril 1935, p. 504. Je remercie Omuka Toshiharu de m’avoir indiqué cette référence.

[357] Minato Chihiro, « Le Japon et la photographie. À la rencontre de l’autre », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 689.

[358] Willy Vande Walle, « Vitalité d’un “art secondaire” : le *haiku* », in Patrick De Vos (dir.), *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, Arles, Philippe Picquier, 1989, p. 91.

[359] À propos de la civilisation japonaise, Roland Barthes a écrit un article sur le concept esthétique de *ma* 間 [intervalle] à l’occasion de l’exposition « Ma. Espace-Temps du Japon » organisée en 1978 au musée des Arts décoratifs de Paris par l’architecte Isozaki Arata. Roland Barthes, « L’intervalle », in *Œuvres complètes*, tome V (1977-1981), nouvelle édition corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 175-177 (texte initialement paru sous le titre « Entre l’angoisse et l’amour », *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978). Barthes est également l’auteur de plusieurs courts textes figurant dans le catalogue de l’exposition.

[360] Dans ses écrits sur le fragment, on retrouve la référence au haiku et à la photographie, qui sont pour Barthes deux écritures fragmentaires : « Goût de la division : les parcelles, les miniatures, les cernes, les précisions brillantes (tel l’effet produit par le haschisch au dire de Baudelaire), la vue des champs, les fenêtres, le haïku, le trait, l’écriture, le fragment, la photographie, la scène à l’italienne, bref, au choix, tout l’articulé du sémanticien ou tout le matériel du fétichiste. » Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 74.

« Ne décrivant ni ne définissant, le haïku (j'appelle ainsi finalement tout *trait* discontinu, tout événement de la vie japonaise, tel qu'il s'offre à ma lecture), le haïku s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée. Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière : *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, écrivait Shakespeare ; mais le flash du haïku n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie qu'on prendrait soigneusement (à la japonaise), mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule^[361]. »

Barthes idéalise la faculté du haïku à retranscrire rapidement une scène ou une émotion, sans qu'aucun travail préparatoire ne soit nécessaire. Il admire également sa capacité à produire des notations, à réduire le langage sans trop s'étendre. Ces « notations », ce sont les détails qui retiennent l'attention, cette déchirure du réel, bref, ce que Barthes a qualifié dans le domaine photographique de *punctum*, à partir du terme latin signifiant « piqure », « petit trou », notion qu'il développe longuement dans *La Chambre claire*. Dans un chapitre de cet ouvrage intitulé « Satori » (l'éveil spirituel bouddhique), il revient sur ce que le *punctum* et le haïku partagent selon lui :

« Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos "sages" (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve. Ruse du vocabulaire : on dit "développer une photo" ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le Haïku ni la Photo ne font "rêver"^[362]. »

Roland Barthes pointe dans ce court passage tous les éléments qui ont favorisé le

[361] Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 112-113.

[362] Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma ; Gallimard ; Seuil, 1980, p. 80-82.

rapprochement de la photographie et du haïku chez les commentateurs depuis le début du xx^e siècle : la rapidité de l'enregistrement, la fragmentation du sens et l'ampleur de l'effet produit chez le spectateur/lecteur comparée à la petitesse de l'image ou à la brièveté du poème. Si en France – et en Occident de manière plus générale – les commentateurs ont insisté « sur la spontanéité de l'inspiration, sur la liberté de l'improvisation^[363] » de la poésie courte japonaise, cette coupure dans le réel que propose le haïku a aussi été comparée au *satori*, sorte d'épiphanie bouddhique. Dans les années 1950-1970, alors que le haïku connaît un regain d'intérêt parmi les lecteurs et les poètes occidentaux – parmi lesquels Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy en France, Gary Snyder et Jack Kerouac aux États-Unis, Octavio Paz au Mexique –, la forme courte est alors envisagée comme l'affirmation du Vide et du Rien. Derrière ces notions, transparaissent en filigrane le Néant bouddhique et le Zen, dont le haïku est considéré à l'époque comme l'expression la plus aboutie^[364]. Ce parallèle entre haïku et éveil bouddhiste sera lourd de conséquences sur la réception de ces deux notions orientales par l'Occident.

3. Le zen et ses mystères

De la même manière, les photographies de Kawauchi et Yamamoto, plus particulièrement, sont investies de manière non négligeable par la critique occidentale d'une dimension spirituelle importante, les commentateurs y voyant le support d'une méditation sur l'impermanence des choses et la vacuité du monde, propre à encourager le *satori*, l'éveil. Fidèle à cette vision fantasmée, Karrin Ellerston écrit par exemple à propos d'une exposition de tirages de Yamamoto en 2002 : « Yamamoto est bouddhiste, et la plupart de ces récits et haïkus sont exempts de violence ou de décadence, insistant plutôt sur la beauté physique et la spiritualité sereine.^[365] » On retrouve la même référence au haïku et à la spiritualité orientale dans une autre critique d'exposition, où il est précisé que « quiconque regarde une photographie de Yamamoto comprendra immédiatement quel effet un haïku peut avoir. Chaque cliché, qu'il montre un tas de pavés abîmés, une

[363] René Sieffert, « Introduction », in Bashô, *Le Haïkaï selon Bashô. Propos recueillis par ses disciples*, trad. fr. René Sieffert, Paris, Presses Orientalistes de France, 1989, p. V-XLII.

[364] De manière significative, c'est dans la collection « Documents spirituels » que les éditions Fayard font paraître une anthologie de haïkus, préfacée par Yves Bonnefoy, en 1978. Le texte de la quatrième de couverture justifie ainsi ce choix : « Il n'est pas excessif de dire que ce que propose un *haïku* achevé est une expérience qui s'identifie peu ou prou à celle du *satori*, de l'illumination. La lecture d'un *haïku* est donc avant tout un exercice spirituel. » Roger Munier (dir.), *Haïku*, Paris, Fayard, 1978.

[365] Karrin Ellerston, « A Haiku of Discrete Parts Unified », *The Oregonian*, décembre 2002 : « Yamamoto is a Buddhist, and most of these narratives and haikus are free of violence or decay, focusing instead on physical beauty and peaceful spirituality. » [ma traduction].

cascade ou une femme dénudée, évoque un état cérébral particulier comparable à la méditation^[366]. »

L'analogie entre photographie et haiku n'est pas spécifique aux œuvres de Yamamoto. On la retrouve tout aussi fréquemment dans les critiques de livres ou d'expositions de Kawauchi, autant que dans les dossiers de presse rédigés par les galeries qui la représentent à l'étranger :

« Elle a parfois présenté son travail à côté de ses propres haikus^[367]. Ces deux formes cherchent à introduire l'émerveillement dans le quotidien et à souligner les moments qui peuvent *a priori* sembler communs mais qui cachent une signification plus large. Ces images de naissances d'enfants ou d'animaux, ses tendres portraits de personnes malades et les instants fugitifs mais pleins d'énergie tels que les feux d'artifices qui brillent dans le ciel avant que leurs cendres ne retombent sur le sol, toutes ces images ont un rythme lyrique qui créent comme une forme visuelle de poésie^[368]. »

Le parallèle entre photographie et haiku est récurrent, autour d'expressions comme « haikus visuels », des « images semblables à des haikus^[369] » [*haiku-like images*] ou encore « des haikus pris avec un appareil photo^[370] » [*haikus from a camera*]. Plusieurs raisons viennent expliquer cela. Les clichés de Yamamoto et de Kawauchi concentrent en effet plusieurs traits marquants de l'esthétique japonaise (le goût pour la réduction et la concision, l'aspect allusif) également présents dans la poésie courte japonaise. L'étude des caractéristiques iconographiques et formelles de leurs photographies montre un intérêt pour ce qui est petit ou fugace, ce qui transparait dans la fragilité des motifs photographiés et l'emploi de cadrages resserrés. Le fait de se focaliser sur certains détails

[366] Sarah Maso, « Seeing and Experiencing — The Suggestive Work of Masao Yamamoto », *Foam magazine*, n° 14, printemps 2008, p. 133 : « Anybody looking at one of Yamamoto's photographs will immediately comprehend what the effect of a haiku can be. Each photo, whether it shows a collection of worn-out cobble-stones, a waterfall or a naked woman, evokes a particular cerebral state comparable to meditation. » [ma traduction].

[367] Il est ici fait référence au livre *The Eyes, the Ears* (2005), dans lequel Kawauchi a publié des poèmes en regard de ses images. Il ne s'agit cependant pas de haikus mais seulement de poèmes courts, ne respectant pas les règles conventionnelles de métrique du haiku.

[368] Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Rinko Kawauchi*, Londres, The Photographer's Gallery, 05 mai — 09 juillet 2006 : « She has at times presented her work alongside her own haiku poetry. Both forms seek to present the awe in the everyday and highlight moments that at first seem commonplace but which reveal a wider significance. Her images of the moment of a child or animal's birth, her tender portraits of people suffering from illness and of vibrant, but fleeting moments such as bright fireworks that briefly light up the night sky before their ashes fall back to earth have a lyrical rhythm to them creating a visual form of poetry. » [ma traduction].

[369] Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Ômizuo* de Yamamoto Masao, New York, Galerie Yancey Richardson, 27 mars — 10 mai 2003.

[370] Lucy Davies, « Rinko Kawauchi's Haikus from a Camera », *The Telegraph* [en ligne], 15 juin 2012 (consulté le 10 octobre 2014) : <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9331699/Rinko-Kawauchis-haikus-from-a-camera.html>. Sur les comparaisons entre les clichés de Kawauchi et la poésie, voir : Dan Abbe, « Sekai ga Kawauchi Rinko ni kyôkan suru riyû » [Pourquoi le monde entier se reconnaît dans Kawauchi Rinko], *IMA*, n° 3, printemps 2013, p. 54.

du quotidien qui peuvent passer pour insignifiants, ou le fait que ces artistes travaillent sur ce qui paraît infime, léger, a pu encourager la comparaison avec le haïku. Il s'agit cependant de la vision occidentale et approximative du haïku, rattachant leurs œuvres à l'expression méditative et spirituelle du bouddhisme, comme une expression zen du vide et de l'impermanence des choses [*mono no aware* 物の哀れ]. L'expression *mono no aware* apparaît même telle quelle dans certains textes relatifs à leur travail, comme dans cet article publié à l'occasion de deux expositions de Kawauchi à Bruxelles en 2010 :

« Ici, une minuscule grenouille verte s'est posée un instant sur le rose d'une si grande paume ; là, le regard plonge sur un morceau de macadam gris et une flaque de sang d'un rouge intense. A chaque fois, on retrouve la même précision émerveillée et troublante habitée par une lumière souvent trop forte, proche de l'éblouissement. Au Japon, cette manière attentive autant que méditative d'envisager le détail du quotidien relève d'une très ancienne tradition esthétique appelée *mono no aware*. On la retrouve dans la littérature (le style désincarné et aérien de Kawabata dans *Kyoto* par exemple), la peinture, le cinéma, l'architecture mais aussi la cuisine.

A leur tour, les photographies de Rinko Kawauchi (née en 1972) suspendent le temps, l'étirent dans un univers laiteux qui réunit le monde extérieur et la psyché^[371]. »

Dans ce passage, l'impermanence des choses, concept rarement explicité quand il est évoqué, est appliqué aux images de Kawauchi, tout en soulignant, avec le terme de « psyché », la dimension spirituelle de ses clichés. Sans aller jusqu'à évoquer le bouddhisme zen, ce texte témoigne néanmoins du filtre de l'exotisme à travers lequel les images de Kawauchi et de Yamamoto sont souvent regardées en Occident. Tous les termes employés indiquent la manière parfois caricaturale dont on a pu parler des photographes japonais et de leurs images. Comme si le simple fait d'être japonais impliquait de produire des clichés empreints de spiritualité bouddhique, propices à la méditation ou à l'apaisement.

La fascination exotique qu'exercent ces images est notable. Les commentateurs louent la beauté éphémère des motifs photographiés, voués à s'évanouir soudainement, souvent sur-interprétés religieusement. Les artistes et leurs œuvres souffrent d'une vision qui témoigne d'un japonisme tardif, conséquence de la parution en Europe et aux États-Unis d'ouvrages devenus rapidement des *best-sellers* ayant popularisé durablement, et de manière parfois déformée, les enseignements du bouddhisme zen. Parmi ces publications, il est possible de citer *Zen in the Art of Archery* (1948) d'Eugen Herrigel, *The Spirit of Zen : A Way of Life, Work, and Art in the Far East* (1936) et *The Way of Zen* (1957) d'Alan Watts, ou encore *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (1974) de Robert

[371] Guy Gilsoul, « La transparence éblouie », *Le Vif*, 5 février 2010, p. 76.

M. Pirsig^[372]. Tous ces ouvrages ont contribué, auprès des artistes et des intellectuels, à la formation et à la diffusion d'une certaine conception du bouddhisme et du zen, focalisée sur les questions du Vide et de la méditation, souvent au prix d'une simplification de ces concepts tels qu'ils apparaissent dans le bouddhisme^[373]. Cette lecture ésotérique, attractive car mystérieuse, n'en finit pas de séduire et permet à peu de frais de donner une explication à ce qui semble difficile à approcher. En forçant le trait, si les œuvres d'un artiste oriental ne se laissent pas appréhender aisément, c'est qu'elles relèvent du caractère intrinsèquement insaisissable et sibyllin du bouddhisme. Certains artistes ont d'ailleurs tiré profit de l'attrait que l'Extrême-Orient exerce sur les spectateurs occidentaux, développant des formes « typiquement nationales », tels que Lee U-Fan, Yokoo Tadanori ou Murakami Takashi, qui puisent pour leurs créations aux sources de l'art japonais d'avant l'ère Meiji, notamment les estampes polychromes de l'ère d'Edo^[374]. Leurs œuvres sont ainsi fréquemment assimilées au zen, au bouddhisme, au haïku et à tout le folklore que l'on peut y rattacher : les arts martiaux, l'art floral (ikebana), la cérémonie du thé, etc.

Bien que ne relevant pas des mystères du zen, l'indétermination dans laquelle le lecteur est laissé face aux clichés ou aux livres de Yamamoto et Kawauchi est néanmoins recherchée et voulue par les deux photographes. L'objectif n'est pas de perdre le lecteur, mais plutôt de l'encourager à imaginer et à réfléchir. Yamamoto précise que « quand le spectateur regarde [ses] installations, [il] aimerait que celui-ci n'essaie pas de comprendre. Mais plutôt, comme on le ferait par exemple devant un paysage, de regarder ou de contempler^[375]. » Un même refus de donner à lire ses images en imposant un sens caractérise Kawauchi. Izawa Kôtarô rapporte dans l'un de ses ouvrages un échange qu'il a eu à ce sujet avec l'artiste :

« Quand je lui ai demandé ce qu'elle avait voulu exprimer dans un premier temps à travers ses livres et ses expositions, elle m'a répondu de manière déconcertante qu'elle n'avait rien voulu dire de particulier. Elle m'a affirmé se détourner de postures telles que

[372] Parus respectivement en français sous les titres : *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* (Lyon, P. Derain, 1955) ; *L'Esprit du zen* (Paris, Dangles, 1976) ; *Le Bouddhisme zen* (Paris, Payot, 1960) ; *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* (Paris, Seuil, 1978).

[373] Voir : Alexandra Munroe (dir.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860–1989* (cat. expo.), New York, Guggenheim, 2009, et plus particulièrement l'article « Buddhism and the Neo-Avant-Garde. Cage Zen, Beat Zen, and Zen » d'Alexandra Munroe (p. 199–273).

[374] Michael Lucken, « L'art d'Edo, un art du vingtième siècle », *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, n° 12, 2005, p. 277–306.

[375] Cité à partir de Sarah Maso, « Seeing and Experiencing — The Suggestive Work of Masao Yamamoto », art. cit., p. 133 : « When looking at my installation, I would like the viewer not to try to understand. Rather, as with a landscape, for example, please just view or take a look. » [ma traduction].

“j’ai voulu dire cela”, “ça, c’est moi”, en un mot, fuir les significations figées^[376]. »

Plus que dans leur relation au zen, au *satori* et à l’éveil spirituel, c’est cette place laissée au lecteur ou au spectateur qui rapproche les images de Yamamoto et de Kawauchi du haiku et qui justifierait la comparaison avec celui-ci. En cadrant leurs photographies pour ne présenter que des gros plans ou des détails, en usant de décadrages qui coupent la composition de l’image, en adoptant le flou, ils réduisent ce qui est visible sur l’image, et laissent par la même occasion une place plus grande à l’imagination du lecteur/spectateur. Le haiku et leurs clichés partagent ce trait commun aux formes brèves, selon lequel « plus l’énonciation est concise et plus l’effort demandé au lecteur est grand^[377]. » Comme l’explique l’un des personnages du roman *Le Goût des orties* de Tanizaki Jun.ichirô, dans le domaine de la littérature, « le texte a d’autant plus de résonances qu’il est moins précis^[378] ». De manière analogue, et pour reprendre la phrase de Tanizaki, l’image a d’autant plus de résonances qu’elle est moins précise. Le lecteur/spectateur est alors amené à compléter ce qu’il voit, en mettant à profit ses émotions, son vécu, son expérience.

Kawauchi a bien conscience du fait que cette ambiguïté, quelles qu’en soient les raisons qu’on lui donne – la référence au zen ou au haiku par exemple –, concourt à son succès en dehors du Japon :

« Dans mon cas, à l’inverse, on m’a déjà dit que l’aspect évasif que je peux avoir en tant que Japonaise est attrayant pour les étrangers. Je n’essaie pas de tout rendre clair dans mes œuvres, et on imagine que cette imprécision relève d’une expression personnelle. Mais c’est sûrement dû au fait qu’il s’agisse d’un trait commun aux Japonais, tout autant qu’il est probable que cette attente soit liée à l’image que les étrangers se font du Japon^[379]. »

Cette imprécision, mêlée aux prises de vue sans sujets définis, est un état d’esprit proche de celui dans lequel sont les rédacteurs de haikus, bien que ce point ne soit pas relevé dans le cas de Kawauchi, ni de Yamamoto. Cette ambiguïté serait en effet à rapprocher de la

[376] Iizawa Kôtarô, « Nani ka ga senaka wo tsuyoku oshite » [Quelque chose qui pousse en avant], art. cit., p. 76 : 「最初に写真展および写真集で《何を言いたかったのか》と尋ねてみると、《別に言いたいことはない》と、ちょっと意外な答えが返ってきた。むしろ《これが言いたいとか、これが私ですとか、固定された意味づけから逃げ出したかった》のだという。」 [ma traduction].

[377] Montandon Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 6.

[378] Tanizaki Jun.ichirô, *Le Goût des orties* [Tade kû mushi, 1929], trad. fr. Sylvie Regnaut-Gatier et Kazuo Anzai, Paris, Gallimard, 1959, p. 168.

[379] Nôse Yôko, « Artist Interview : Rinko Kawauchi », *Bijutsu techô*, n° 971, août 2012, p. 164 : 「だから逆に私の場合は、外国の方から日本人としてのあいまいさが面白いと言われることがあります。私は作品のなかですべてを明らかにしたいわけではなくて、そのあいまいさが私的な表現になるといいと思っています。そういうところが、自分でも日本的なのかもしれないと思うし、外国の方が持たれている、日本に対するイメージと結びつくのかもしれないですね。」 [ma traduction].

notion de *muishiki* 無意識 [inconscient], terme récurrent dans les ouvrages théoriques traitant de poésie japonaise. Kawauchi évoque aussi ce terme de *muishiki* à propos de ses prises de vue^[380] :

« Quand je prends mes photos, je me dis toujours que je dois faire attention à l'inconscient [*muishiki*]. Si je ne le fais pas, je n'arrive pas à voir ce qui semble imperceptible. Et ce que j'ai envie de voir relève justement de l'imperceptible. La prise de vue n'est qu'une réponse faite par mon corps. Au contraire, c'est gênant d'avoir à définir des sujets de prise de vue^[381]. »

On le voit, certains éléments dans les clichés de Kawauchi et Yamamoto qu'on serait tenté de comparer au haïku ne le sont pas, alors que d'autres points anecdotiques voire fantaisistes, qu'on relie au bouddhisme et au zen, sont récurrents dans les textes publiés en Occident. Si Sanai n'a pas actuellement connu la même fortune critique, c'est avant tout lié au fait qu'il est encore peu connu hors du Japon, mais il y a fort à parier que si ses clichés étaient davantage diffusés en Occident, la part méditative et zen de son travail serait mise en avant, tant ses photographies partagent de points communs avec celles de Kawauchi. Cette vision fantasmée emplit de préjugés semble d'ailleurs davantage liée à la nationalité des photographes plutôt qu'à une analyse poussée de leurs clichés. À titre de comparaison, l'ouvrage *Coming up for Air* (2010) du Britannique Stephen Gill n'a à ce jour jamais été comparé au haïku ni au zen, alors qu'il adopte de nombreux points communs avec les images produites par les photographes qui nous intéressent : de nombreuses images sont volontairement floues, les cadrages sont fréquents, les gros plans sur des détails le sont tout autant, et les prises de vues ont été réalisées au Japon (fig. 65). C'est tout simplement que l'analogie avec le haïku ou la méditation zen n'est pas justifiée ici, de la même manière qu'elle est le plus souvent difficilement défendable dans le cas de Kawauchi, Sanai, Yamamoto ou Homma, et qu'elle relève de l'exotisme. D'autres champs seraient plutôt à interroger, qui ne concernent pas seulement la sphère japonaise et extrême-orientale, en premier lieu la question de l'amateur.

[380] Le travail de Sanai a, au début de sa carrière, été qualifié de « vision de l'inconscient » [*muishiki no shikaku* 無意識の視覚]. Voir : Kimura Midori, « Jikan ni sumu fûkei » [Les paysages qui habitent le temps], *Bijutsu techô*, n° 792, septembre 2000, p. 64.

[381] Tachibana Yûho, « Kawauchi Rinko. Seihitsuna me de kiritoru yûdaina nichijô » [Kawauchi Rinko. La splendeur du quotidien capturée par un regard serein], *Aera*, n° 1150, 09 février 2009, p. 57 : 「撮るときは、〈無意識を大事にしたい〉と常に思う。そうじゃないと、目に見えないものが見えないから。自分が見たいものが、見えないから。撮影は、身体の反応そのまま。テーマがあると逆に邪魔だ。」 [ma traduction].

4. La tentation de l'amateur

Non contents de privilégier dans leurs images les sujets et motifs du quotidien, ils s'approprient également les marques formelles de la photographie familiale et privée. En effet, en plus de recourir aux effets de décadage, de flou et de bougé, ils multiplient les erreurs photographiques considérées habituellement comme des marques d'amateurisme et de faiblesse technique : la sur- ou sous-exposition, le contre-jour, le flash trop puissant, les modèles aux yeux rouges, le doigt laissé devant l'objectif, etc. Il ne s'agit pas dans leur cas d'un manque de maîtrise de la technique photographique, mais bien d'un moyen de conférer aux clichés réalisés un surplus de véracité : les photographies sont censées avoir été prises rapidement, dans le feu de l'action, ce qui expliquerait certains « accidents » sur l'image. Ces derniers attesteraient d'une certaine réalité, montrée ici telle qu'elle se présente aux photographes, sans avoir été modifiée. Le flou des images, les sujets coupés et les images peu nettes seraient la conséquence d'une volonté de transparence, les clichés étant présentés le plus spontanément possible, sans aucun filtre. Dans le livre *Tekka* (2004) de Sanai, celui-ci présente des images floues de motards en pleine course ou des photographies à la ligne d'horizon qui n'est pas horizontale, comme si l'image et le paysage basculaient (fig. 66). Bien évidemment, Sanai est capable de prendre des images nettes, ou composées correctement, avec la ligne d'horizon placée horizontalement sur le cliché. Ces accidents ne sont pas la preuve que l'artiste photographie le quotidien tel qu'il se présente sous ses yeux, mais témoignent plutôt de la pleine prise en compte des possibilités visuelles permises par la photographie. Il s'agit justement de ne pas présenter le monde tel qu'il est mais tel qu'il est perçu à travers l'objectif de l'appareil, *via* le cadrage et la mise au point.

Les emprunts à la photographie amateur sont de deux ordres : d'une part la reprise d'éléments formels qui relèvent de la photographie non professionnelle (le flou, les erreurs de cadrage, les problèmes d'exposition) et d'autre part l'usage d'appareils photographiques qui sont ceux utilisés par les amateurs (appareils compacts, appareils jetables, Polaroid). Se pencher du côté des accidents de la photographie amateur pour renouveler la pratique photographique artistique et « maltraiter les modes canoniques de composition de l'image^[382] » est une pratique déjà ancienne ; William Klein et Robert Frank brusquaient déjà les codes de la « belle image » dans les années 1950. Ce phénomène s'amplifie cependant dans les années 1990, notamment par le biais de la photographie de mode. Prenant comme modèle l'imagerie trash des publications de Nan Goldin et de Larry Clark, « la génération montante des photographes de mode [a] cherch[é] tout au long des années 1990 à tourner

[382] Sylvain Maresca, « Le recyclage artistique de la photographie amateur », in Joëlle Deniot, Alain Pessin (dir.), *Les Peuples de l'art*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 266.

la page faussement “glamour” du milieu des années 1980, avec ses séances photo coûteuses, et à représenter plutôt la mode telle qu’elle était interprétée et portée par les jeunes^[383]. » Cette nouvelle génération de jeunes photographes inclut Corinne Day, Juergen Teller, Terry Richardson et Wolfgang Tillmans, et travaille pour des magazines dont les directeurs artistiques sont sensibles aux imperfections volontaires de leurs images : *i-D*, *The Face*, *Daze* et *Confused*, *Purple Fashion*, *Citizen K* ou *Self Service*^[384]. Ils usent des mêmes erreurs que celles des instantanés d’amateurs, afin de proposer des clichés moins parfaits techniquement que les photographies de mode sophistiquées des années 1980, et, au moins en apparence, plus intimes. Surtout, ces photographes diluent les frontières existant entre pratique amateur, pratique artistique et pratique professionnelle (de photographe de mode). Ainsi, Juergen Teller réalise des campagnes publicitaires pour des marques comme Vivienne Westwood ou Marc Jacobs, publiées ensuite dans des magazines de mode. Ces mêmes images sont également réunies dans des livres de photographies^[385] et exposées sur les murs de galeries ou de centres d’art^[386]. À l’instar de Juergen Teller, ces photographes dépassent le monde de la mode et font exister leurs images en dehors des pages de magazines spécialisés. Dans le même temps, ils sont parvenus à imposer le style imparfait et amateur de leurs images comme une marque artistique.

Parmi tous ces photographes actifs à partir des années 1990, Juergen Teller, Terry Richardson et Wolfgang Tillmans sont ceux dont l’impact a été le plus fort chez leurs homologues japonais. Juergen Teller a publié un livre de photographies sur le Japon (*Ed in Japan*, Paris, Purple publications, 2006) ; Terry Richardson a entre autres réalisé la couverture du numéro 7 de la revue *Foil*^[387] qui reproduit un long portfolio, éditée par la maison d’éditions du même nom qui publie la plupart des livres de photographies de Kawauchi (fig. 67). De même, les revues *i-D*, *The Face* et *Purple Fashion*, auxquelles ils ont contribué, ont beaucoup circulé au Japon. Homma a lui-même publié dans *i-D Japan* (il a notamment réalisé la couverture du numéro 4 de janvier 1992) et a vécu à Londres en 1991-1992, où il collabore avec la revue *i-D* (fig. 68). La revue française *Purple* lui a

[383] Charlotte Cotton, *La Photographie dans l’art contemporain*, op. cit., p. 144-145.

[384] Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l’erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003, p. 49-54. Voir également : Caroline Bach, « Photographie et mode ’90 : les années critiques », *Art Press*, hors-série n° 18 : « Art et mode. Attirance et divergence », 1997, p. 153-156.

[385] La série d’ouvrages intitulée « The Master » parue chez l’éditeur Steidl relève par exemple du livre de photographies et non de l’anthologie d’images reproduisant les meilleurs clichés du photographe. Voir : Juergen Teller, *The Master*, vol. 1 (2005), vol. 2 (2010), vol. 3 (2012), Göttingen, Steidl.

[386] Il a par exemple exposé à la Photographers’ Gallery de Londres en 1998, au Folkwang Museum d’Essen en 2002, à la Kunsthalle de Vienne en 2004, à la Fondation Cartier pour l’art contemporain en 2006 ou encore au Consortium à Dijon en 2010.

[387] *FOIL*, vol. 7 : « America », 2004.

également passé commande de nombreuses fois pour des pages mode, de la même manière que *Purple* a publié des clichés de Sanai (fig. 69, 70 et 71). Dans les années 1990, les photographes japonais – liés au monde de la mode ou non – seront très influencés par la nouvelle tendance à la fois intimiste et subversive qui se fait jour dans les revues de mode en Angleterre et en France. Des titres japonais comme *H*, *CUTiE*, *Relax*, ou les pages mode de *Switch* reprennent d'ailleurs à leur compte, à partir du milieu des années 1990, l'esthétique amateur des clichés parus dans les revues européennes les plus à la pointe.

L'œuvre de Wolfgang Tillmans a sans conteste joué un rôle non négligeable dans le rayonnement de cette esthétique au Japon. Il publie dans *i-D Japan* dès 1992, dans les revues culturelles japonaises à large tirage *Switch* en 1994 et *Brutus* en 1995. Il collabore ensuite régulièrement avec *Switch* durant les années 1995-1996, où il tient une rubrique intitulée « Visual Diary », sous la forme de portfolios d'images. En marge d'expositions personnelles, la galerie japonaise Wakô édite à partir de 1999 plusieurs ouvrages de Tillmans, diffusés exclusivement au Japon et regroupés sous le nom de « Wako Books^[388] » (fig. 72). Enfin, l'exposition *Freischwimmer* au Tokyo Opera City en 2004 consacre définitivement la notoriété de Tillmans au Japon (fig. 129). À cette occasion, une rencontre avec le public est organisée, à laquelle plusieurs centaines de personnes assistent et où l'artiste traite de son rapport à la technique :

« Ce n'est pas en utilisant un appareil grand format ou bien l'appareil le plus cher que l'on prendra les meilleures photographies. En vérité, l'appareil que je prends avec moi quand je vais me promener est un petit appareil, et il y a une dizaine d'années, j'employais le Big Mini de Konica. Ce n'était pas seulement un appareil facile à utiliser, à destination des amateurs. Je trouvais intéressant qu'il puisse par exemple surexposer les images après une simple manipulation. Konica a arrêté la production, donc maintenant je suis passé au T3 de Contax, et j'utilise aussi un autre appareil 35 mm. Pourquoi un 35 mm ? Parce qu'il se transporte facilement, ne me gêne pas dans ma vie quotidienne et matérialise à merveille la vision que j'ai du monde. Certaines personnes aiment les images super réalistes prises avec des appareils grand format, mais cela ne correspond pas à ma façon de voir le monde. En bref, pour concevoir des œuvres que chacun puisse expérimenter et ressentir naturellement, j'essaie au maximum de "cacher" les aspects techniques. C'est cela ma "philosophie de la photographie^[389]". »

[388] À ce jour, cinq volumes sont parus, respectivement en 1999, 2001, 2004, 2008 et 2014, imprimés chaque fois en 1 500 exemplaires.

[389] Wolfgang Tillmans, allocution du 16 octobre 2004, retranscrite en japonais : « Vorufugangu ha kaku katariki » [Ainsi parle Wolfgang], *Bijutsu techô*, n° 858, décembre 2004, p. 150 : 「いちばん高いカメラや大型のカメラが、いちばんいい結果に結びつくとは限らないのです。実際、

Tillmans indique ici son intérêt pour les appareils légers à destination du grand public – comme le Big Mini –, afin de ne pas se laisser entièrement dominer par la technique. Celle-ci ne doit pas être le seul attrait de l'image ni un but à atteindre (celui de la perfection technique), mais doit rester un outil. C'est pourquoi il propose de dissimuler les aspects techniques de ses images sous les traits de la photographie amateur, ce qu'ont parfaitement assimilé certains jeunes photographes japonais.

En 1997, Iizawa Kôtarô établissait déjà un parallèle entre les photographies de Tillmans publiées dans les revues de mode et celles de jeunes photographes japonais actifs à la fin des années 1990, tels que Homma, Sanai et Takahashi Kyôji^[390]. Le critique prédisait le succès de ce genre d'esthétique au Japon, affirmant même qu'*Ikite iru*, le premier livre de Sanai alors à peine paru, « contient dans ses pages la potentialité de devenir l'*American Photographs* (le chef d'œuvre de Walker Evans paru en 1938) des années 1990^[391] ». La même année, en 1997, Homma invite Tillmans à participer à la revue qu'il vient de créer, *Fûkei* [Paysages], qui ne connaîtra qu'un unique numéro (fig. 73). La diffusion des photographies de Tillmans est immédiatement contemporaine au Japon du mouvement des *onna no ko shashinka*, qui occupent le devant de la scène photographique au cours des années 1990, remportant consécutivement de nombreux prix. On peut pointer un certain nombre d'éléments marquants dans la pratique de ces jeunes photographes japonaises : l'utilisation exclusive d'un appareil compact ordinaire (souvent, comme Tillmans, le Big Mini de Konica), des thèmes tirés du quotidien et le fait qu'elles délèguent le développement de leurs tirages à des laboratoires lambdas, à l'origine des couleurs criardes de leurs clichés. De nombreux commentateurs de l'époque ont ardemment critiqué leur prétendu manque de technique, qui sera l'objet de tous les débats sur ces artistes, dans un monde de la photographie encore très orienté sur la maîtrise technique (et aussi très masculin, le succès de jeunes photographes féminines d'à peine vingt ans n'étant pas non plus toujours vu du meilleur œil). HIROMIX concentre la plupart des critiques faites aux *onna no ko shashinka*, surtout

僕が日常的に持ち歩いているカメラはかなり小型で、10年ぐらい前に使っていたのはコニカのビッグ・ミニでした。ちょっと操作することで露出オーバーにできたり、シンプルなアマチュア向けだけではないおもしろさがあったんです。でも、コニカが製造中止にしてしまったので、いまはコンタックスのT3を使っています。別の35ミリ・フィルムのカメラを使うこともあります。なぜ35ミリかといえば、動きやすくて自分の生活の邪魔にならないいうえに、自分の世界の見え方にちょうど重なっていくような粒子のレベルを実現してくれる、という理由からです。大型のカメラを用いたスーパーリアルな画像を好む人たちもいますが、それは僕にとって、自分に見えている世界とは違うものなんじゃないか、と思うんですね。つまり僕は、自分が見ているものをみんなが自然に体験、体感できるような作品をつくるために、テクニックをできるだけ《隠す》という技術を使っているんです。それが僕の〈カメラ哲学〉です。」 [ma traduction]. Le mois précédent, en novembre, *Bijutsu techô* avait déjà consacré à Tillmans un dossier de près de cinquante pages.

[390] Iizawa Kôtarô, « Purasutikku karâzu » [Couleurs en plastique], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 29.

[391] *Ibid.* : 「90年代の『アメリカン・フォトグラフス』(ウォーカー・エヴァンスが38年に刊行した傑作写真集)になる可能性を秘めていると思う。」 [ma traduction].

en raison de son utilisation de l'appareil Big Mini, qu'elle emploie alors exclusivement pour ses prises de vue depuis *School Days*, le livre autoédité avec lequel elle s'est faite connaître. Lancé sur le marché japonais par Konica en 1990, le Big Mini connaît rapidement le succès auprès du grand public et remplace peu à peu les appareils prêts à photographier tels que le célèbre « *Utsurundesu* » 写ルンです commercialisé par Fuji à partir de 1986. Il est par la suite adopté par certains photographes qui apprécient la qualité des images produites ainsi que son très faible encombrement^[392]. Araki l'utilise ainsi dès sa mise en vente, pour ses nouveaux livres-journaux intimes, sur le modèle de ceux qu'il publie depuis les années 1980, tout comme de nombreux jeunes photographes de la génération de HIROMIX.

La date de prise de vue affichée en bas du tirage, imposée sur certains appareils compacts tels que le Big Mini, bien que n'étant pas un défaut à proprement parler, constitue cependant une empreinte technique habituellement absente de la pratique professionnelle, et figure parmi les éléments de la photographie amateur que se réapproprient certains photographes. Cette date en bas du tirage est présente dans les clichés qu'Araki destine à ses journaux, comme par exemple *Araki Nobuyoshi no nise nikki* [Pseudo journal d'Araki Nobuyoshi] (1980) ou *Heisei gannen* [La première année de l'ère Heisei] (1990). Plutôt que de renseigner le lecteur, la date sur les tirages est pour Araki un outil destiné à tromper le lecteur, puisqu'elle est parfois modifiée manuellement afin d'indiquer des dates qui ne correspondent pas au moment réel de la prise de vue. Mimant la photographie familiale et renforçant l'effet de connivence entre l'artiste et le spectateur autour d'une image en apparence plus authentique, il mêle réalité et fiction : la scène photographiée a bien eu lieu, mais la date indiquée relève entièrement de la fiction. Sur certaines rares images de Homma, Sanai et Kawauchi figure également une date au bas du cliché, mais cette pratique reste chez eux marginale. Ils utilisent plus généralement des appareils moyen format, de faible encombrement sans pour autant avoir recours aux appareils compacts. Kawauchi privilégie le Rolleiflex, Homma le Fuji GF670 Professional (un appareil dont l'objectif se replie, comme le Plaubel Makina 67 qu'il utilisait en début de carrière), et Sanai le Pentax 67.

Les effets de lumière volontairement mal maîtrisés sont en revanche l'« erreur » amateur la plus fréquemment reproduite, particulièrement chez Kawauchi et Sanai. Ces effets prennent plusieurs formes : le contre-jour, la sous-exposition, la sur-exposition, le flash trop puissant, le *flare*, (ou *lens flare*, une aberration optique entraînant des cercles de lumière sous forme de halo sur l'image) ou le bord de la photographie « grillé » (avec une coloration jaune-orangé sur la pellicule due à une entrée de lumière dans l'appareil) (fig. 74).

[392] Iizawa Kôtarô, « "Biggu mini" to shashin-shi » [Le Big Mini et l'histoire de la photographie], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 52-53.

Fidèles à leur envie de photographier tout et tout le temps, ils ne tiennent pas toujours compte des conditions météorologiques ni de l'emplacement du soleil, ce qui entraîne des contre-jours, des sur-expositions et des images prises avec le soleil de face. D'autres photographies prises la nuit au flash, de trop près, évoquent les clichés obtenus avec les appareils jetables, dont les flashes trop puissants pour un usage à courte distance écrasent l'image.

Les erreurs photographiques fascinent ces photographes. Quand Homma Takashi revient en 1996 sur sa découverte des clichés de HIROMIX, il déclare que « ce qu'il y avait de fascinant dans ces photographies, c'était la sensation qu'un professionnel ne pourrait en prendre de pareilles^[393]. » Homma poursuit son texte sur HIROMIX en relevant un certain nombre d'éléments marquants de la pratique de la jeune photographe, liés aux défauts techniques des images produites, qui, plutôt que des « faiblesses », sont à envisager comme la conséquence de choix esthétiques évoquant l'image amateur. Les photographes qui usent de ces erreurs rappelant la photographie amateur n'appartiennent pas à une école ou à un groupe clairement défini et circonscrit. Dans un premier temps liée aux revues de mode et aux revues culturelles les plus en vogue, cette pratique se diffuse progressivement jusqu'à devenir une nouvelle norme, faisant de l'image défailante une image digne d'attention. Les images produites par Kawauchi, Sanai, Homma et Yamamoto ne relèvent bien évidemment pas de la photographie familiale et ceux-ci ne font que mimer les maladresses des amateurs, sous la forme d'emprunts formels. Comme pour Eggleston ou Shore avant eux, ils « s'approprient les codes de cette photographie pour en user de manière experte et convertir les maladresses en choix compositionnels, en "intention" esthétique^[394] ». Se référer à l'image amateur est alors un moyen de proposer des photographies au sujet parfois mal identifié, coupé, fragmenté. Ils s'inscrivent dans la continuité de recherches menées à partir des années 1970 aux États-Unis et en Europe sur la production d'images inspirées de la photographie amateur, et sont surtout contemporains de photographes, occidentaux et japonais, qui poursuivent ces recherches.



Malgré l'absence d'écrit dans les ouvrages et expositions de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto, leurs œuvres sont fréquemment comparées à des « haikus visuels », l'expression semblant dans un premier temps parfaitement convenir pour décrire les

[393] Homma Takashi, « Densetsu no shashinshû Sukûru Deizu ga umareta koro » [Autour de la création de *School Days*, livre de photographies devenu légendaire], art. cit., p. 33.

[394] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, op. cit., p. 150.

clichés de ces photographes japonais. Par l'usage du décadage, du gros plan et du flou, certains procédés plastiques peuvent en effet évoquer le caractère évanescent et fragile des poèmes courts japonais, tels que l'aspect suggestif, l'économie drastique de moyens et les thèmes tirés de la nature et du quotidien. Comme le poète de haïku, ces photographes mettent en place une simple ébauche de sens, destinée à provoquer une émotion chez le lecteur/spectateur. Ces éléments sont effectivement présents dans leurs photographies au même titre que dans la poésie courte japonaise, et ces deux formes – photographie et haïku – ont un fort pouvoir d'évocation, qui « suscitent des résonances profondes et personnelles en chacun de nous^[395] ». La comparaison peut cependant s'arrêter là et le fait d'associer les œuvres de Kawauchi et Yamamoto au haïku comme c'est souvent le cas dans les critiques occidentales de leur travail n'a pas de sens. Ceci relève plutôt de la citation exotique et d'un raccourci facile selon lequel tout photographe japonais serait influencé par le haïku, et par extension par le bouddhisme et la philosophie zen.

Alors que ces quatre artistes accèdent à la reconnaissance artistique dans les années 1990 et au début des années 2000, quelques photographes usant de la référence à l'image amateur (Tillmans, Teller, Goldin, Araki, HIROMIX) dominant la scène artistique de la photographie, en Europe comme au Japon. Comme d'autres artistes ont pu le faire bien des années avant eux, ils intègrent la photographie amateur « comme réservoir [...] de modèles formels très ponctuels (certains accidents de cadrages, obliques, décentrés, intimement associés à la photo de famille ou à l'instantané de vacances)^[396] ». Les caractéristiques qu'ils reprennent, considérées souvent comme des accidents ou des erreurs, cassent l'idée de « belle photographie » et rendent l'image plus accessible, par le biais d'une simplicité formelle feinte. L'investissement du lecteur/spectateur est d'autant plus fort que les images produites semblent familières : elles rappellent à la fois des événements vécus par tous, car issus de la vie de tous les jours, et sont formellement simples, comme si n'importe qui aurait pu prendre les mêmes. Clément Chéroux est revenu sur le pouvoir d'évocation des images amateurs :

« Il en va de même avec l'esthétique amateur. La simplicité formelle des photos souvenirs, leur faible potentialité documentaire, favorisent l'investissement sentimental du regardeur. Le cliché flou du petit garçon soufflant ses six bougies dans la pénombre rappelle à chacun son anniversaire. La photographie de l'enfant jouant dans les vagues évoque nos baignades d'autrefois. Le visage souriant d'une mère penchée sur son

[395] Didier Brousse, « Sarah Moon, Bernard Plossu, Masao Yamamoto : trois poètes de la miniature », in Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Leonor Nuridsany, Stéphane Wargnier (et al.), *Mois de la photo à Paris 2012*, Arles, Actes Sud ; Paris, MEP, 2012, p. 222.

[396] Olivier Lugon, « "Photo-Inflation". La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 49, octobre 1994, p. 104.

enfant renvoie irrémédiablement à sa propre relation filiale. Tel autre snapshot qui a réussi, le plus souvent par hasard, à fixer un air, un geste, un regard, une situation, une lumière, acquiert une portée symbolique universelle. Toutes ces images amateurs, par leur économie formelle et informative, ont le pouvoir de faire ressurgir instantanément nos propres souvenirs d'enfance ou d'adolescence. Chacun s'y reconnaît. Véritables images-valises – comme il y a des mots-valises –, ces clichés amateurs ne demandent qu'à être emplis de nos projections intimes qui ne sont, bien souvent, que de simples désirs de conformité bourgeoise. Il en va en somme de l'iconographie privée comme de l'imagerie médiatique. L'esthétique amateur fonctionne sur le même principe que l'esthétique du photojournalisme, elle produit des images ouvertes, dotées d'une très forte valeur symbolique et d'un très large pouvoir évocateur : de véritables icônes domestiques^[397]. »

La photographie amateur partage certes des points communs avec le haïku ; la question de l'ellipse et de l'allusion sont les points communs les plus notables. Dans le cas de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto, la comparaison avec la poésie courte semble cependant largement excessive, et les relations entretenues avec d'autres photographes qui leur sont contemporains s'avèrent plus décisives pour la compréhension de leurs travaux. Les clichés qu'ils conçoivent adoptent une apparente incomplétude, que le regardeur est amené à compenser en faisant appel à sa propre expérience et à sa vision personnelle. Plutôt que de vouloir condenser une histoire en une photographie, ces photographes ont fait le choix du livre, soit une forme plus développée que le cliché isolé. Leurs images acquièrent leur réelle puissance narrative dans la multiplication, s'enrichissant de la présence des autres photographies et réussissant, par la même occasion, à dépasser leurs prétendues faiblesses formelles.

[397] Clément Chéroux, « Les images domestiques », in Sylvain Morand (dir.), *Instants Anonymes* (cat. expo), Strasbourg, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, p. 131.

Répétitions et variations de motifs

À propos de l'instantané photographique, Stephen Shore constate que « l'énergie de l'image éphémère, telle que le *snapshot*, vient de son incomplétude – de sa capacité à “prendre des notes”. Et comme pour les notes, l'accumulation amplifie l'effet^[398]. » Stephen Shore précise ici que la multiplication des clichés est une façon de pallier leur aspect fragmentaire, une image venant apporter, par son contenu, ce qui pourrait manquer à une autre. Dans le cas de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto, l'accumulation des images prend forme dans des livres, qui, dans la succession des pages, permettent de créer des ensembles de photographies qui se répondent les unes les autres. Depuis les années 1960, nombreux sont les artistes à avoir eu recours à la fois à de grands ensembles photographiques et au médium du livre afin de mettre en relation un nombre important d'images. Ed Ruscha, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, ou Bernd et Hilla Becher, bien qu'usant de stratégies différentes, rejouent dans leurs livres la forme des archives photographiques. Souvent, dans leurs œuvres, « la présentation fréquente des clichés selon une composition orthogonale évoque la mise en tableau du monde vivant que les sciences naturelles opèrent à l'âge classique, et que la photographie, à laquelle on octroie la capacité de dresser un inventaire de la planète entière, réitère au XIX^e siècle. Ce dispositif met également l'accent sur la sérialité inhérente à ces œuvres. Chaque cliché est à appréhender en regard de l'ensemble dans lequel il s'insère^[399]. » En effet, les photographies contemporaines ne sont pas nécessairement à appréhender seules mais s'insèrent généralement dans des séries ou ensembles de clichés dont la présentation constitue un enjeu principal de création.

Prendre en compte les ensembles d'images plutôt que les photographies individuellement implique, dans le domaine du livre de photographies, de se pencher sur les relations qu'entretiennent les clichés entre eux, puisque tous cohabitent au sein des

[398] Stephen Shore, « Snapshots », in Ken Miller (dir.), *Shoot. Photography of the Moment*, op. cit., p. 5 : « The ephemeral image's energy, like that of the snapshot, comes from its incompleteness — its notational quality. And like notation, it grows by accumulation. » [ma traduction].

[399] Anne Bénichou, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel Variable*, n° 59, novembre 2002, p. 28.

pages des livres et partagent le même support. Il importe donc d'étudier les différents modes de co-présence des images dans le livre de photographies et d'observer de quelles manières les photographies s'associent dans un espace commun, à diverses échelles : celles du livre, de la suite de pages, de la double page et de la page. Le concept même d'« ensemble photographique » est à interroger, dans le sens où il se distingue de la série photographique à proprement parlé et qu'il se trouve au cœur de la pratique de ces quatre photographes. En prenant appui sur l'étude de différents livres de photographies, plusieurs formes de co-présence des images se font jour : le modèle inspiré du catalogue, de l'inventaire et de la compilation ; le modèle du montage narratif, rappelant le montage cinématographique ; enfin, le modèle insistant sur les doubles pages et sur l'effet produit par la confrontation d'images en vis-à-vis. Mais ces liens entre les images ne sont pas définitivement fixés par la publication d'un livre. Qu'en est-il alors de la republication de certaines images déjà parues ? Comment les images sont-elles choisies ? En effet, le travail de photographe ne se limite pas ici à la prise de vue – ni au développement des tirages –, mais il englobe également la sélection des clichés, le fait de prendre en considération les relations que ceux-ci entretiennent les uns avec les autres, ainsi que l'actualisation de ces liens dans de nouveaux projets éditoriaux.

1. Des ensembles qui prennent leur sens dans l'accumulation

Depuis les années 1980, le modèle de la « forme tableau » domine les expositions et les ventes de tirages photographiques. On doit à Jean-François Chevrier cette expression de « forme tableau^[400] », à propos de photographies revendiquant le statut d'œuvres d'art autonomes et généralement de grand, voire de très grand, format. Du point de vue de la diffusion de ces photographies, « la “forme tableau” proclame le primat de l'exposition comme canal de diffusion ; elle désigne des photographies conçues pour le mur avant tout, imposant leur présence d'objets autant que de représentations, dans la mise en place d'une “expérience de confrontation” avec le spectateur^[401]. » Après sa théorisation par Jean-François Chevrier, l'expression « forme tableau » sera réutilisée continuellement, avant tout pour désigner des œuvres photographiques aux formats monumentaux. Celles de Jeff Wall et d'Andreas Gursky font souvent office d'exemples pour illustrer la vogue de l'agrandissement des tirages à partir des années 1980. Ces photographies ont aussi la

[400] Voir Jean-François Chevrier, James Lingwoof, *Une Autre objectivité/Another Objectivity* (cat. expo.), Paris, Idea Books, 1989 ; Jean-François Chevrier, Ulrike Gauss, Ursula Zeller, *Photo-Kunst : du xx^e au xix^e siècle, aller et retour* (cat. expo.), Stuttgart, Cantz, 1989.

[401] Olivier Lugon, « Avant la “forme tableau” », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 7.

particularité de concentrer en une seule image un récit, dans une composition complexe et élaborée, tout en étant signifiantes sans avoir besoin de la présence d'autres clichés^[402]. Bien que donnant naissance à des images autonomes du point de vue de la signification, la forme tableau n'exclut pas l'appartenance à une série. Définie comme un « ensemble d'objets de même nature, généralement rangés dans un certain ordre ou réunis par rapport à un certain critère^[403] », la série implique souvent l'existence d'une certaine typologie de sujets ou de formes, « permet[tant] à un dénominateur commun d'émerger parmi toutes les images légèrement différentes, leur conférant une unité^[404]. »

Depuis le milieu des années 1990, certains artistes japonais, assez peu nombreux, commencent à faire le choix de la forme tableau – Morimura Yasumasa, Sugimoto Hiroshi, Shibata Toshio –, privilégiant l'exposition à la publication. Leurs grands formats leur ouvrent les portes du monde de l'art contemporain, puisque les musées d'art contemporain japonais étaient auparavant peu enclins à exposer des œuvres photographiques de petit format. À la même période, d'autres photographes poursuivent en revanche la tradition nationale – avec Moriyama Daidô comme figure de proue – de l'ensemble photographique, qui reste majoritaire. Comme la série, l'ensemble photographique est une accumulation d'images, mais celles-ci y sont à la fois plus nombreuses et plus hétérogènes (dans les sujets photographiés, les modes de prise de vue ou les formats des tirages). Réunies sans tenir compte d'un quelconque dénominateur commun, les photographies alimentent alors des ensembles en cours d'élaboration, comparables à de vastes archives exclusivement visuelles. Ces ensembles conçus par les photographes japonais dépassent tout à la fois l'aspect unitaire et homogène de la forme tableau, mais aussi le caractère parfois uniforme voire standardisé de la série photographique.

Ainsi, les photographies prises par Yamamoto appartiennent à un ensemble photographique commencé en 1993 et dont la production est toujours en cours, initialement baptisé *Kû no bako* [La boîte de vide], puis renommé *Nakazora* [Entre le ciel et la terre] récemment. Il se compose à ce jour de plus de 1 600 tirages différents. Bien que leurs ensembles ne soient pas nommés, Homma, Kawauchi et Sanai ont une démarche équivalente. Il ne s'agit pas de séries thématiques de photographies constituées à l'avance pour se ressembler, mais bien d'ensembles qui se construisent au fur et à mesure et auxquels les artistes parviennent à donner un sens, parfois des années plus tard. Ces photographies « ont en commun de ne faire sens qu'à partir du nombre, de ne

[402] Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, op. cit., p. 49–51 ; Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, op. cit., p. 132–136.

[403] Définition tirée du dictionnaire *Larousse*.

[404] Shimizu Minoru, « Hiroshi Sugimoto. Gardien du vide », *Palais*, n° 19, février 2014, p. 16.

trouver valeur que dans leur globalité^[405] », leurs auteurs misant sur l'effet cumulatif des images. Cette vision est héritée des « maîtres » de la photographie japonaise des années 1970, en premier lieu Moriyama et Araki, avec qui ils partagent un goût identique pour la profusion et l'abondance d'images produites. À ce sujet l'enseignement de Moriyama aux autres photographes est clair : « La qualité n'est pas possible sans la quantité^[406] ».

On assiste alors à un changement d'échelle, de la photographie seule à l'ensemble photographique, qui prend le pas sur l'image isolée. Pour reprendre une comparaison faite par August Sander, « il en est de la photographie comme d'une mosaïque, qui n'atteint la synthèse que lorsqu'on peut la montrer dans son accumulation^[407]. » On retrouve un discours analogue chez Sanai, qui compare à des puzzles les livres de photographies réalisés à partir de ses ensembles photographiques :

« Mes livres de photographies sont comme des puzzles dont on ne saisirait pas la forme finale. Même si on accumule les pièces, qu'on essaie de les assembler entre elles, on a toujours l'impression de ne pas comprendre ce que cela donnera à la fin. C'est parce qu'on ne sait pas ce que ça va donner que ça vit. Si on le savait dès le départ, ça n'aurait plus de sens^[408]. »

Revenant dans un entretien sur sa démarche de travail, Kawauchi reprend à son compte la comparaison des photographies avec des pièces de puzzle, qu'elle combine pour concevoir ses livres :

« Je pars toujours d'une intuition, photographiant ce que j'ai envie de voir à cet instant précis. Le concept [qui lie les images] ne vient que par la suite. Par exemple, c'est comme si, en faisant un puzzle, on commence par mettre la pièce du centre, puis on construit le puzzle en plaçant les pièces qui s'assemblent autour. De la même manière, si je ressens un manque, je pars photographier afin de combler ce manque. Je ne décide pas d'un concept qu'il m'est nécessaire de suivre pour créer, mais c'est plutôt en faisant que les

[405] André Gunthert, « L'objet sans qualité », *La Recherche photographique*, n° 10 : « Collection, série », juin 1991, p. 11.

[406] Moriyama Daidô, cité par Narahashi Asako : Fuku Noriko, « Walking With My Eyes Deliberately Out of Focus », entretien avec Narahashi Asako, in Fuku Noriko, Phillips Christopher, *Heavy Light. Recent Photography and Video from Japan* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2008, p. 142 : « Quality without quantity is impossible. » [ma traduction].

[407] August Sander, lettre du 16 janvier 1951 à Peter Abelen, conservée au Museum Folkwang à Essen. Cité à partir de Olivier Lugon, « "Photo-Inflation". La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », art. cit., p. 112.

[408] Takazawa Kenji, « Sanai Masafumi. "Taishô" 2008 », *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 59 : 「写真集は完成形がわからないパズル、かな。ピースを集めてこれとこれで合わせていっても、完成形がわからないまま組み合わせている感じ。わからないから生きている。わかったら終わりじゃん。」 [ma traduction].

idées me viennent^[409]. »

Kawauchi ne suit pas de protocole complexe, rien n'est entièrement figé à l'avance, Elle explique ainsi que lors de la préparation de son livre *Illuminance*, elle est allée spécialement à Naruto photographier les célèbres tourbillons qui se forment à cet endroit de la mer intérieure de Seto, pensant qu'un cliché de tourbillon ferait un visuel fort dans le livre. Par la suite, après avoir vu un jardin de fleurs à la télévision reprenant le motif de la spirale, elle part photographier ce jardin pour mettre l'image prise en regard de celle du tourbillon^[410] (fig. 75). L'ensemble photographique se constitue au fur et à mesure, au gré des rencontres et des découvertes, offrant alors un réservoir potentiel d'images à employer dans différents projets, publications et expositions. La mise en relation des diverses images doit permettre de révéler le sens virtuellement inclus en chacune d'elle, sens qui n'apparaît souvent qu'à travers l'action de les regrouper.

2. La compilation thématique

Face au nombre conséquent d'images à appréhender, la forme de l'inventaire, du catalogue, s'est imposée aux artistes, et ce, dès les années 1920, notamment en Allemagne avec August Sander ou Albert Renger-Patzsch. Inspirés à la fois du souci topologique du XIX^e siècle à vouloir lister et catégoriser le monde, autant que du modèle du musée et des archives, les ouvrages qu'ils produisent sont marqués par une même approche encyclopédique. Quand la question de la présentation de leur abondante production photographique s'est posée, ces photographes ont pris conscience que le livre se prête aisément « au rassemblement d'informations ou d'objets sous forme de reproductions et [que] la séquence des pages, en nombre indéfini, permet d'amasser, d'identifier, de classer et de conserver chaque pièce d'une série comme on la rangerait dans des tiroirs, des boîtes ou des portefeuilles^[411]. » Bien que moins volumineux que, par exemple, les ouvrages d'August Sander, les publications d'Ed Ruscha dans les années 1960 seront

[409] Nôse Yôko, « Artist Interview : Rinko Kawauchi », art. cit., p. 163 : 「いつも直感から始まって、今の自分がいちばん見たいものという感覚に従って写真を撮り続けていると、途中でコンセプトが追いついてきます。例えば、ジグソーパズルがあったら、まず真ん中にピースを置いてみて、それにあうピースを周りに置いていく。もし空いているところがある場合は、それにはまるものを撮りに行く、といった感じですね。最初にコンセプトを立てて、それに沿ってつくっていくのではなく、途中でコンセプトが自分の身体に寄り添ってくる。」 [ma traduction].

[410] Muraoka Toshiya, « Kiseki wo yobikomu shashinryoku » [La capacité de la photographie à faire des miracles], entretien avec Kawauchi Rinko et Shinoyama Kishin, *Brutus*, numéro spécial : « Shashinjutsu » [La technique photographique], 2011, p. 74.

[411] Anne Mœglin-Delcroix, « Livres d'artistes et collection » (1991), *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, op. cit., p. 42.

capitales, à la fois dans l'histoire du livre d'artistes – comme pionnier du genre, de manière quasi simultanée avec Dieter Roth, Ben et Daniel Spoerri^[412] – et dans celle du livre de photographies. Les livres de Ruscha se caractérisent par une très grande sobriété graphique, de la couverture comme dans la mise en page, et un choix d'images au thème banal, typique du quotidien américain. Il s'intéressera tour à tour aux stations-service (*Twenty-six Gasoline Stations*, 1963), aux parkings (*Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*, 1967), aux piscines (*Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968), ou aux palmiers (*A Few Palm Trees*, 1971). Chaque fois, le titre indique littéralement ce que le lecteur trouvera en parcourant le livre : trente-six clichés de stations-service dans *Twenty-six Gasoline Stations*, trente-quatre clichés de places de parking photographiées à Los Angeles dans *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*, etc. Le nombre d'éléments reproduits dans le livre est arbitraire et les dernières pages de certains ouvrages sont laissées blanches, laissant supposer que la série est incomplète et qu'elle peut encore se poursuivre. La monotonie contenue dans ses mises en page s'avère parfois brisée tout à la fin, c'est le cas par exemple dans *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, où la séquence de vues de piscines s'interrompt sur l'image d'un verre cassé. Les livres de Ruscha auront un impact certain sur les artistes de sa génération comme sur ces successeurs^[413], Homma Takashi évoquant *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* comme « ce qu'il y a peut-être de mieux en matière de photographie^[414] ». En 2014, Homma a d'ailleurs réalisé un ouvrage en hommage à Ruscha : *Nine Swimming Pools and a Broken I Phone* (fig. 76 et 77). Ces inventaires ouvrent la voie à toutes sortes de projets liés à la profusion : des inventaires de Christian Boltanski aux listes absurdes en forme d'énumération de Claude Closky^[415], du catalogue méticuleux de l'architecture industrielle par Bernd et Hilla Becher aux recueils thématiques d'images trouvées de Hans-Peter Feldmann^[416].

Certains photographes japonais, faisant le constat que leurs clichés ne prendraient de sens que dans le nombre et la répétition, ont réalisé dans les années 1970 de vastes

[412] Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 29.

[413] De nombreux auteurs ont repris les principes des livres de Ruscha, en lui rendant hommage ou en les parodiant. Un ouvrage tente de répertorier tous ces ouvrages réalisés à partir de ceux de Ruscha : Jeff Brouws, Wendy Burton, Hermann Zschiegner, *Various Small Books*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2013. Le titre même de cette publication est un clin d'œil au *Various Small Fires* (1964) de l'artiste américain.

[414] Homma Takashi, Hattori Kazunari, « Homma & Hattori. Books Special Talk », *Photographica*, vol. 5, hiver 2006, 69 : 「これが写真的には最高じゃないか。」 [ma traduction].

[415] Parmi d'autres, *Les 1000 premiers nombres classés par ordre alphabétique*, autoédition, 1989 ; *Trois mille quatre cent quinze vendredis 13*, Paris, Les amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992 ; *100 photos qui ne sont pas des photos de chevaux*, Nevers, RN 7, 1995.

[416] Tels les trente-cinq volumes de sa série « Bilder », conçus entre 1968 et 1974, qui contiennent un nombre défini de photographies collectées par l'artiste. Voir : Anne Mæglin-Delcroix, « Les deux faces de la photographie dans le livre d'artiste », *La Recherche photographique*, n° 19, automne 1995, p. 90-99.

ensembles de portraits composés d'images par centaines. Leurs recherches entretiennent des liens puissants avec la scène artistique américaine, dans laquelle évoluent certains des artistes conceptuels japonais les plus influents – Kawara On, Ono Yôko et Arakawa Shûsaku –, et portent principalement sur l'indexation du réel et l'accumulation de documents. Le support du livre est le plus souvent choisi par ces photographes pour présenter les clichés, associant des mises en pages répétitives à des photographies issues de prises de vues rigoureuses et méthodiques. L'un des ouvrages japonais les plus renommés de cette période est sans conteste *One* (1970) d'Ohara Ken, constitué de 504 portraits qui envahissent toute la surface des pages (fig. 78). Chacune d'entre elles présente un visage d'homme ou de femme, inexpressif, photographié de face et en gros plan. À la suite d'un important travail de recadrage, les différents éléments (yeux, nez et bouche) occupent une position parfaitement identique d'une page à l'autre, rendant chaque visage interchangeable^[417]. Le photographe a privilégié les visages d'hommes rasés de près, choisi des femmes sans maquillage, estompé les particularités physiques et fait subir aux images un traitement atténuant les différences de couleurs de peau. Dans la succession des pages et des portraits imprimés à fond perdu, tous les modèles en viennent à se ressembler et à perdre leur singularité, ne formant ainsi plus qu'*un*, auquel le titre de l'ouvrage fait référence. *One* renvoie par ailleurs à la vaste compilation de noms et d'identités qu'est l'annuaire téléphonique, et plus particulièrement à celui de Manhattan dont il reprend les dimensions et l'épaisseur. Cette question de l'épaisseur a son importance, car, pour que le message ait du poids, il est nécessaire que les clichés soient nombreux et que le livre soit volumineux.

C'est un annuaire d'un tout autre genre que propose en 1971 le groupe de photographes *Geribara 5* avec l'ouvrage *Mizugi no yangu redi tachi* [Jeunes filles en maillots de bain], au ton volontairement frivole^[418]. L'ouvrage se compose de 306 portraits de jeunes femmes sur la plage, à raison de six par double page, regroupés par poses : les pieds dans l'eau, assises sur leur serviette, debout dos à la mer, etc. (fig. 79). La particularité de la publication repose sur l'insertion, en marge de chaque portrait, du nom du modèle puis, au choix, de son numéro de téléphone ou de son adresse, écrits de la même main^[419]. L'auteur de chaque cliché reste cependant anonyme, s'effaçant au profit du groupe, et évoquant par la même occasion les photographies trouvées ou

[417] Sur le recadrage de ces images, voir : Sally Stein, « Face to Face. Ken Ohara's Close Encounters with Photography », in *Ken Ohara. Extended Portraits Studies* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2006, p. 71.

[418] Ce groupe de photographes actifs dans le début des années 1970 était composé de six membres, le plus célèbre d'entre eux étant Araki Nobuyoshi.

[419] Araki affirme que seule la moitié des coordonnées imprimées est réelle. Araki Nobuyoshi, *Shashin no hanashi* [Leçon de photo], Tôkyô, Hakusuisha, 2005, p. 76–77.

amateurs. C'est impression est renforcée par l'aspect anodin et convenu de ces scènes de bord de mer. Au sein de cette collection d'images, seule importe la pose du modèle, car c'est elle qui justifie la présence de la photographie auprès des autres. Dans ce livre et dans *One*, le nombre des images, appréciable à l'épaisseur de l'ouvrage, ainsi que le travail de mise en page créent le sentiment de répétition. En effet, les images d'Ohara seraient inefficaces si elles n'étaient pas recadrées pour mieux se ressembler, et celles du groupe Geribara 5 ne prennent leur sens que par la juxtaposition de poses similaires.

Actif dans Geribara 5, Araki Nobuyoshi est par ailleurs à l'origine d'un vaste projet de documentation visant à recenser et à photographier les habitants des quarante-sept préfectures japonaises. Cette démarche, tout comme celle de *One* et de *Mizugi no yangu redi tachi*, n'est pas sans évoquer le relevé et le classement en images de la société allemande par August Sander, auquel l'artiste fait directement référence dans son texte d'intention, citant comme modèle « Menschen des 20. Jahrhunderts », la grande série de portraits de Sander^[420]. Le projet d'Araki, intitulé *Nihonjin no kao* [Visages de Japonais] et entamé en 2001, comporte à ce jour neuf volumes de quelque cinq cents pages chacun, rassemblant portraits individuels ou de groupes^[421] (fig. 80). L'ensemble est déjà suffisamment dense pour présenter une répétitivité formelle marquée, accentuée par l'éclairage uniforme, l'homogénéité relative des poses et l'utilisation d'un studio mobile qui supprime tout décor. L'égalsation du rendu des clichés, renforcée par la multiplication des images, provoque une impression d'anonymat, alors même que le photographe indique en fin d'ouvrage les noms, âges et professions des modèles pour préciser leur identité.

Ces pratiques trouvent un écho récent dans les œuvres de plus jeunes artistes dans les années 1990 et 2000, qui renouvellent l'intérêt pour l'inventaire et le recensement tels qu'ils ont pu être exprimés par les artistes conceptuels. Il en va ainsi de Sawada Tomoko et de son livre *ID400* (2004), qui regroupe quatre cents planches de photomatons en noir et blanc. L'ouvrage est épais, de petit format (15,4 x 11 cm) et reproduit une planche par page à l'échelle 1/1 (fig. 81). Sur chacune des pages, le même visage revient, mais avec quelques nuances : afin de contourner la contrainte de l'identique, inhérente à l'autoportrait photographique, Sawada change de coiffure, de vêtements, de maquillage et d'expression faciale. Alors que la photographie d'identité est censée permettre de reconnaître aisément celui qu'elle représente, elle se heurte ici à la difficulté de représenter la réalité des

[420] Ce texte est en partie repris dans : Watada Susumu, *Story A. Tensai Arâki no satsuei genba* [Story A. Les prises de vues d'Araki, le génie], Tôkyô, Shinpûsha, 2007, p. 54-55. Voir aussi : Katô Norihiro, « le kara sora. "Nihonjin no kao" no koto » [Du foyer au ciel. À propos du projet « Nihonjin no kao »], *Bijutsu techô*, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 117-122.

[421] Les préfectures ayant actuellement fait l'objet de prises de vue sont celles d'Ôsaka (trois volumes), de Fukuoka, de Kagoshima, d'Ishikawa, d'Aomori, de Saga et de Hiroshima. Un site Internet est dédié au projet : www.j-face.info.

physionomies. Le livre reproduit l'aspect matériel des photographies, reprenant la grille des tirages de photomaton. La grille présente l'avantage de proposer une structure claire et rigide, à même d'ordonner ces images répétitives sans imposer de hiérarchie.

Conformément à l'idée selon laquelle « la photographie s'accommode mal de la réduction à l'unité [et que] l'art d'un photographe est difficilement perceptible en une seule image^[422] », ces photographes japonais multiplient les clichés, par centaines voire par milliers, dans une surenchère d'accumulation. L'effet de répétition est accentué par les choix effectués lors de la prise de vue et au moment de la postproduction, visant à minimiser les différences entre les portraits : récurrence des poses, absence de décor, utilisation majeure du noir et blanc, cadrage serré pour montrer le moins possible les vêtements, etc. Une attention particulière est portée à la mise en page pour faire de celle-ci non pas une somme d'images indépendantes, mais un ensemble unifié d'images semblables. La lecture de ces livres suggère en effet une grande homogénéité, alors que ces pratiques sont fondées sur des captations multiples et un souci du dénombrement.

Presque chaque année depuis 2000, Homma se rend sur les plages de l'île d'Oahu à Hawaï pour y photographier les vagues. Bien que photographiant inlassablement le même motif, la composition varie d'une image à l'autre : on voit parfois le sable, parfois seule la surface de l'eau est photographiée, la ligne d'horizon est haute par moments, basse à d'autres. Aucun protocole strict de prise de vue n'est respecté, mais la récurrence d'un même motif – bien qu'informe, sans consistance – crée un sentiment de répétition. À partir des milliers de clichés réalisés, trois ouvrages sont parus à ce jour, chaque fois avec une nouvelle mise en page. *New Waves* (A.P.C., 2003), le premier à être disponible en librairie, propose une présentation très classique et se compose de vingt-et-une doubles pages, constituées d'un cliché à droite et d'une page laissée blanche à gauche (fig. 83). Les images s'enchaînent en tournant les pages, mais chacune conserve une autonomie certaine, les photographies étant séparées les unes des autres par les pages blanches. La même année, on commande à Homma un numéro spécial du magazine *Relax*, revue culturelle grand public, qui reprend le titre *New Waves*. Cette fois le volume de la publication a presque triplé, passant de quarante-huit pages à cent vingt-huit, et chaque image est désormais imprimée à fond perdu sur toute la surface de la double page (fig. 82). Les photographies sont comme plus présentes et surtout elles ne forment plus qu'un même ensemble qui s'enrichit page après page. Elles perdent en individualité et l'aspect répétitif s'en trouve accentué. L'effet est encore décuplé à la parution du troisième état de *New Waves* (Parco, 2007) : le nombre de pages est identique à la version

[422] Philippe Arbaïzar, « Le livre de photographe », art. cit., p. 51.

précédente (cent vingt-huit pages) mais les images sont publiées soit à fond perdu sur une double page, soit regroupées selon un motif de grilles comportant quatre ou seize clichés, d'après des similitudes formelles ou chromatiques des vagues photographiées (fig. 84). Homma assume alors totalement l'apparence de catalogue que revêt la dernière version de *New Waves*, soulignant la profusion d'images reproduites. Interrogé au sujet de la sélection de photographies pour faire le livre, il répond :

« Tant que c'est possible, je ne veux pas faire de choix. Je voudrais pouvoir utiliser tout ce que j'ai réalisé comme prises de vue, mais si je faisais cela, le nombre de pages serait monstrueux (rires). Par exemple, j'avais aussi photographié les couchers de soleil, mais j'ai écarté tous ces clichés pour cette fois [pour cette dernière publication de *New Waves*]. J'ai préféré renforcer l'aspect "encyclopédie visuelle"^[423]. »

Sanai propose pour sa part une encyclopédie d'un tout autre genre avec son livre *Raré* (2012). Contraction des mots *râmen* [plat de pâtes servi dans un bol de soupe] et *karé* [curry], *Raré* rassemble comme son titre le laisse supposer des clichés de repas pris par le photographe (fig. 85). Bien que les images réalisées soient fort différentes en termes de composition, de couleur et de lumière, leur format identique et la constance de la mise en page donne le sentiment que chaque photographie se fond dans l'ensemble réuni dans le livre. Les assiettes, bols, tables, couverts, plats ont beau chaque fois varier, on peine à retenir les particularités propres à chaque image, qui paraissent alors toutes indifférenciées. Elles s'amalgament alors dans la collection réunie par le photographe, perdant leur singularité après l'acte de regroupement. Comme l'écrit François Aubart, « dans l'amas sans bornes qu'est l'archive, tous les documents sont égaux. Le désir de conservation et de collecte impose un nivelage qui ne permet à aucun d'entre eux d'être en position de supériorité. Tous égaux, ils ne font que disparaître, se cachant les uns les autres^[424] ». Dans *Raré*, comme dans les autres ouvrages thématiques jouant sur la répétition d'un même motif ou thème, ce qui importe c'est le principe d'organisation des images sur les pages et au sein du livre, car les clichés, individuellement, ne font plus la différence. On pourrait penser que l'ordre des images n'a pas d'importance, étant donné que le livre propose une suite d'images qui se répètent. Cet ordre n'en est pas moins pensé, bien qu'il ne semble pas *a priori* signifiant.

[423] Kawajiri Kôichi, « Jibun to kankei naku aru sekai wo ikani utsusu ka » [Comment photographier ce monde avec lequel je ne suis pas lié ?], *Kôkoku hihyô*, n° 316, juillet 2007, p. 124 : 「できれば選びたくないです。撮ったの全部使いたいけど、するとページ数も多くなっちゃうし。(笑)夕日が写ったりしてるものもあったんですけど、今回そういうのは全部はずしちゃった。より図鑑性を高めたほうがいいなと思ったので。」 [ma traduction].

[424] François Aubart, « Histoires d'archives », 02, n° 51, automne 2009, p. 23.

3. Lectures en continu

L'ordre des images est décisif puisqu'il induit un sens de lecture et crée une suite de photographies, au même titre que l'ordre des pages. Ce travail de sélection d'images et de composition devient le centre d'intérêt de nombreux acteurs de la photographie en Europe dans les années 1930, période durant laquelle les photographes se donnent comme programme d'« organiser, de façon parfaitement contrôlée, un jeu d'images déjà faites, que l'on assemble, regroupe, oppose à sa guise, et avec lesquelles on construit en fin de compte une œuvre avec presque autant d'aisance qu'un texte^[425]. » Trois domaines sont pris en exemples pour leur capacité à assembler des éléments en un tout cohérent : la littérature, la musique et le cinéma. La métaphore de l'écriture en image, la comparaison de la mise en page avec la composition musicale ou le montage de film deviennent récurrents et se perpétuent tout au long du siècle. Le graphiste Pierre Faucheux compare ainsi la mise en page à « une partition musicale ou cinématographique, de la première à la dernière page^[426] ». En 1986, lors de l'exposition « Le Japon des avant-gardes » au Centre Pompidou, Alain Sayag file la métaphore littéraire à propos des livres de Tômatsu Shômei et de Kawada Kikuji, parlant alors de « citations » ou de « vocabulaire^[427] ». De la même manière, la comparaison avec la composition musicale revient souvent concernant les livres de Sanai^[428], tout comme ceux de Kawauchi, que l'écrivain Ishii Shinji assimile à « de la musique devenue photographie^[429] ».

Comparant la structure du livre de photographies à celle du film, Gerry Badger reconnaît une certaine différence entre les deux : « la narration du film peut être complexe ou simple, elle peut être indirecte ou elliptique par nature, mais le livre de photographies, même un des Becher ou d'Ed Ruscha, doit raconter une histoire^[430]. » Badger complète

[425] Olivier Lugon, « "Photo-Inflation". La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », art. cit., p. 101-102.

[426] Pierre Faucheux, « Les métamorphoses du livre à partir de 1946 », in Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », Paris, Bayard ; Paris, Cercle de la librairie, 1991, p. 416.

[427] Alain Sayag, « La photographie japonaise : inventer une tradition », art. cit., p. 471.

[428] Iizawa Kôtarô, « "Kiku" yô ni miru shashin — Ômori Katsumi. Sanai Masafumi » [Des photographies qu'on écoute — Ômori Katsumi et Sanai Masafumi], in *Wareta kagami tachi no kuni de — Nihon no seikimatsu shashin* [Au pays des miroirs brisés — Photographie japonaise fin de siècle], Tôkyô, Mainichi shimbunsha, 1999, p. 185.

[429] Ishii Shinji, Kawauchi Rinko, « Byôjaku nenpu no jikû wo tabi suru » [Voyager dans l'espace-temps du "tableau chronologique des maladies"], *Bungei*, vol. 45, n° 3, automne 2006, p. 27 : « Concernant tes livres, Rinko, il me semble que par certains aspects, ils sont semblables à "de la musique devenue photographie". » 「倫子さんの写真集っていうのは、《写真になっている音楽》みたいなところがあると思うんです。」 [ma traduction].

[430] Gerry Badger, « "Reading" the Photobook », *The PhotoBook Review*, n° 1, automne 2011,

ensuite son propos en citant Jean-Luc Godard, précisant qu'« une histoire doit avoir un début, un milieu et une fin, mais pas nécessairement dans cet ordre^[431]. » Concevoir un livre de photographies revient à mettre en place cette histoire (la mise en page), à partir de fragments divers (les photographies individuelles, le texte), afin de créer un réseau de pages et de correspondances. De la même manière qu'un opérateur réalise le montage d'un film. Dans le même article, Gerry Badger nuance néanmoins la comparaison du livre de photographies avec le film et la construction de la phrase, mais en développant le lien entre mise en page et composition musicale, qui lui semble plus pertinent :

« La photographie ne raconte pas une histoire comme on peut le faire avec des mots, ou même avec un film. Une photographie n'est pas un mot (ou même mille d'entre eux), et une séquence de photographies n'est pas une phrase, ni un paragraphe. La séquence photographique est bien évidemment liée de près à ce qu'est une scène, ou des scènes, d'un film, mais il est surtout utile de comparer le mouvement narratif de la séquence photographique à celui d'un morceau de musique. Un photographe ou un *éditeur* de photographie qui compose une séquence d'images doit, au même titre qu'un monteur de film, faire preuve de qualités filmiques et musicales, telles que la capacité à ménager des points et contrepoints, des harmonies et des contrastes, des expositions et des répétitions. Il doit y avoir des flux et reflux dans la narration du livre de photographies, et celle-ci doit mener, si ce n'est à un climax, au moins vers une résolution^[432]. »

Les effets que décrits Gerry Badger peuvent s'appliquer à la plupart des livres comportant une suite d'images. Mais certaines formes de livres de photographies qui se déplient dans l'espace semblent encore plus particulièrement se prêter aux mises en page inspirées de la composition musicale ou du montage de film, notamment le rouleau et le livre en accordéon.

Les livres sous forme de rouleau sont constitués d'une longue bande de papier (ou

p. 3 : « Movie narration might be complex or simple, it might be oblique and elliptical in nature, but the photobook, even one by the Bechers or Ed Ruscha, must tell some kind of tale. » [ma traduction].

[431] Citation reprise de Fiachra Gibbons, « Jean-Luc Godard : 'Film is Over. What to Do?' », *The Guardian*, 12 juillet 2011 [en ligne] : <http://www.theguardian.com/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme?intcmp=239> (consulté le 17.05.2014) : « A story should have a beginning, a middle and an end, but not necessarily in that order. » [ma traduction].

[432] Gerry Badger, « "Reading" the Photobook », art. cit., p. 3 : « Photography does not narrate like words, or even like a film. A photograph is not a word (or even a thousand of them), and a sequence of photographs is not a sentence or a paragraph. The photographic sequence of course is related closely to a scene, or scenes in a film, and yet when constructing a sequence it is also useful to compare its narrative flow to a piece of music. Like a film editor, a photo-editor or a photographer putting together a sequence needs to make use of filmic and musical qualities like point and counterpoint, harmony and contrast, exposition and repeat. There should be an ebb and flow to a photobook's narrative, and it should build naturally, if not to a climax, at least to a resolution. » [ma traduction].

de plusieurs bandes de papier collées les unes à la suite des autres), enroulée autour d'un cylindre, généralement en bois. Ne possédant pas de couverture pour les protéger, ils nécessitent d'être rangés dans une boîte quand ils sont enroulés. La longueur de la bande de papier permet certes de disposer à la suite un grand nombre d'images, mais entraîne un mode particulier de réception des images. En effet, du point de vue de la manipulation, il n'est pas possible d'avoir en main une bande de papier de plusieurs mètres et de la parcourir aisément, ce qui implique de l'enrouler d'un côté au fur et à mesure qu'on la déroule de l'autre. Comme le note Katô Shûichi, dans la séquence mise en place sur un rouleau, la perception que l'on a d'une image peut « être teintée par la mémoire des scènes précédentes et même par l'anticipation des scènes à venir », rappelant en cela ce que l'on désigne au cinéma par l'« effet Koulechov », principe selon lequel une image influence l'interprétation de celles qui la précèdent et celles qui lui succèdent^[433]. La comparaison avec le film est aussi possible d'un point de vue formel, étant donné que la longue bande de papier du rouleau évoque la bande pelliculaire sur laquelle les images s'enchaînent.

L'utilisation du rouleau pour des livres de photographies reste marginale, même au Japon où ce support a longtemps été utilisé pour la peinture. Kawauchi a cependant réalisé pour les éditions Goliga un livre sous forme de rouleau, *Approaching Whiteness* (2013), décliné en neuf versions différentes. Chacune d'elle reprend le même principe : une séquence d'une dizaine de photographies imprimées sur une longue bande de papier, insérée dans un coffret en bois. Bien que regroupées sous un titre identique, *Approaching Whiteness*, les neuf versions proposent neuf séquences d'images distinctes, à partir de neuf thématiques particulières. Deux types de séquence sont mis en place. Dans le rouleau surnommé « Eclipse » par exemple, dix photographies d'une éclipse de soleil sont disposées de manière chronologique : la suite des images permet de saisir la disparition progressive du soleil derrière la lune, jusqu'au moment où celle-ci masque complètement l'astre solaire, avant que ce dernier ne réapparaisse dans les dernières images (fig. 86). L'évolution est alors claire, on passe d'une image à l'autre, avec une progression dans le temps qui semble uniforme, comme si la bande de papier mimait la pellicule photographique ou filmique. Le second type de séquençage proposé est à l'œuvre par exemple dans le rouleau surnommé « Goldfish » (fig. 87). Dans celui-ci,

[433] Le cinéaste Lev Koulechov aurait, en 1922, réalisé l'expérience suivante : devant un auditoire, il aurait projeté les images d'une assiette de soupe, d'une jeune femme allongée dans un cercueil et d'une fillette en train de jouer, précédées chaque fois d'une image identique montrant un jeune homme. Le public, influencé par les images qui suivent celles montrant le jeune homme, aurait vu tour à tour, dans l'expression de celui-ci, l'expression de l'appétit, de la tristesse et de la bienveillance paternelle. Cette expérience, dont on peine à trouver les preuves de l'existence, paraît grandement mythique mais elle éclaire sur les principes suggestifs à l'œuvre dans le montage de film.

Kawauchi débute la série de clichés par une vue de petits poissons rouges grouillant dans un aquarium. Après avoir montré deux autres vues de l'aquarium, elle présente ensuite l'image de poissons rouges dans un sac en plastique, du genre de ceux donnés dans les animaleries pour transporter les poissons jusque chez soi. Toutes les autres vues sont consacrées au même sac rempli de poissons rouges, décliné selon plusieurs points de vue, la photographe faisant seulement varier les cadrages. Dans le cas de « Goldfish », les photographies ont bien évidemment été prises les unes à la suite des autres – la consultation des planches contact publiées dans *Betarinko* (2010) et *Sheets* (2013) le confirment –, mais plutôt que de montrer un enchaînement temporel de l'ordre de la diachronie, c'est plutôt une synchronie qui est ici mise en images (fig. 88 et 89). Au lieu de se suivre dans le temps, les images donnent l'impression de livrer l'état simultané d'un seul objet, photographié depuis plusieurs endroits en même temps. Ces séquençages rappellent les deux variantes de mises en page que Horie Toshiyuki envisage : la mise en page « sous forme de points reliés par une ligne^[434] » [*ten to ten wo musunda sen ga tsuzuite iru* 点と点を結んだ線が続いている], quand les images s'enchaînent naturellement les unes après les autres, à l'instar d'« Eclipse » ; puis la « mise en page comme des cercles concentriques qui se répandent sur l'eau^[435] » [*hamon ga birogatte iku to in kôsei* 波紋が広がっていくという構成], comme dans le cas de « Goldfish », où un même motif est répété et à partir duquel est fondé toute la narration.

C'est ce premier type de séquençage de photographies qu'a choisi Yamamoto pour son livre *Nakazora*, publié en 2001. Prenant aussi la forme d'un rouleau, il ne s'agit cependant pas d'une suite chronologique d'un même motif comme ce pouvait être le cas chez Kawauchi. Les clichés choisis par Yamamoto se distinguent par leur grande diversité, autant dans les formats que dans les motifs représentés (fig. 90). On y trouve un baigneur qui se jette dans une rivière, un feu de branchages, un oiseau qui prend son envol, une cigale morte sur le sol, des montagnes, un faisan, etc. La mise en page est irrégulière, prenant la forme d'une ligne discontinue sur laquelle les clichés sont séparés de plusieurs centimètres, se chevauchent parfois. Le recours au rouleau présente l'avantage de disposer sur une seule et même bande de papier des dizaines de photographies, qui seraient nécessairement séparées sur plusieurs pages si elles étaient publiées dans un livre à la forme plus classique. Les interactions entre les photographies sont ainsi plus nombreuses et se rapprochent de l'effet obtenu quand le photographe dispose ses clichés sur le mur d'exposition, faisant du rouleau « un moyen de présentation [...] parfaitement

[434] Homma Takashi, Horie Toshiyuki, « Shashin to shashin no "ma" wo yomu » [Lire l'espacement entre deux photographies], *Asahi Kamera*, vol. 96, n° 5, mai 2011, p. 172.

[435] *Ibid.*

adapté [à son] travail, agissant en effet comme un substitut du mur de la galerie^[436] ». La longueur de ce support permet de multiplier les jeux d'analogies visuelles que privilégie l'artiste. Le sentiment d'être en présence des vrais clichés, et non de leur reproduction, est en outre accentué par l'ombre placée sous chaque cliché, comme s'ils se détachaient en relief du support de papier.

Un principe identique est à l'œuvre avec le support du livre en accordéon, aussi appelé *leprelo* (*orihon* 折り本 en japonais). Yamamoto est l'auteur d'un livre en accordéon, *Ômizuaô*, publié en 2003 (fig. 91). Il se présente sous la forme d'un rectangle oblong de 28,5 cm de haut sur 9 cm de large, et peut se déplier sur 425 cm. Cette publication semble à première vue n'être composée que d'une seule bande de papier, mais il s'agit en fait de douze morceaux de papier collés les uns à la suite des autres, suffisamment épais pour résister à la manipulation et aux pliages-déplis successifs. À chaque extrémité, la bande de papier est contrecollée sur une planche en bois clair, qui sert de plat de reliure à l'ouvrage. Alors que les livres en accordéon sont le plus souvent imprimés sur l'endroit uniquement, *Ômizuaô* est imprimé au recto comme au verso, ce qui explique que le titre soit gravé sur chacun des plats de reliure. Comme pour le rouleau *Nakazora*, les cinquante-deux photographies reproduites dans le livre se répartissent sur la surface du papier de façon non-uniforme, laissant par endroits de larges espaces vierges, sans texte ni photographies. Certains motifs récurrents dans les photographies de l'artiste se retrouvent dans cette publication, tels que les oiseaux, les vues du ciel, les fleurs, les éléments naturels informes (nuage, neige, eau) ou les nus féminins. Le rythme dans la mise en page n'est pas seulement produit par la répétition de ces motifs particuliers. Il se fait à plusieurs niveaux : la présence de tirages en couleurs au sein d'un livre majoritairement en noir et blanc, une alternance de formats et un intervalle irrégulier entre les images. Les dimensions des photographies sont toutes différentes et vont de 2 x 3 cm pour la plus petite à 28,5 x 42,5 cm pour la plus grande. La composition générale s'articule autour de neuf images de grandes dimensions, réparties assez régulièrement tout au long de l'ouvrage, qui structurent l'ensemble. Le reste des clichés, de format plus réduit, semble graviter autour de ces grandes photographies, comme s'ils leur apportaient un sens supplémentaire de par leur présence même à la périphérie de l'image.

Utilisé au Japon dès le Moyen Âge, le support du livre en accordéon est dans un premier temps destiné à contenir les sūtras bouddhiques, avant de servir au recueil

[436] Darius Himes, « Deities in All and Sundry. Thoughts on the works of Masao Yamamoto », *Photo-eye Booklist*, vol. 24, n° 2, juin 2002, p. 22 : « a vehicule [...] perfectly suited to Yamamoto's work, in effect acting as a substitute for the gallery wall » [ma traduction].

d'estampes xylographiques. Il est d'une certaine manière « redécouvert » par les photographes dans les années 1950. L'exemple le plus remarquable de cette période est *Ginza Hatchô* [La Huitième division du quartier de Ginza], réalisé par Suzuki Yoshikazu en 1954. Une fois déplié, ce livre reproduit tous les bâtiments de la rue principale du quartier de Ginza, à Tôkyô, photographiés les uns à la suite des autres (fig. 92). Deux bandes de photographies sont formées, chacune orientée différemment, donnant l'impression que le point de vue choisi est celui de la route elle-même. Suzuki Yoshikazu reprend pour son ouvrage le principe de certains rouleaux peints représentant des rivières, tel le rouleau intitulé *Yodogawa ryôgishi zukan* [Rouleau des deux rives de la rivière Yodo] réalisé en 1765 par Maruyama Ôkyo (1733-1795). Sur ce dernier, chacune des deux rives de la rivière est représentée comme si elle était vue de la berge opposée, simulant la représentation qu'aurait le cours d'eau lui-même de ce qui l'entoure^[437]. L'ouvrage de Suzuki Yoshikazu n'est pas sans rappeler un autre livre, nettement plus célèbre : *Every Building on the Sunset Strip* d'Ed Ruscha, paru en 1966 (fig. 93). Alors qu'Ed Ruscha fait figure de pionnier de la photographie conceptuelle, il a conçu son livre douze années après celui de Suzuki, et selon les mêmes principes. Tous deux respectent un système identique de « devantures à l'horizontale^[438] », de mise à plat de l'architecture de la ville sur le support qui se déplie^[439]. D'autres photographes japonais ont eu recours à la forme du livre en accordéon. En 1997, Sugimoto Hiroshi publie *Sea of Buddha*, représentant les mille sculptures du bodhisattva Senju Kannon conservées dans le temple Sanjûsangendô, à Kyôto (fig. 94). Une fois le livre entièrement déplié, une longue frise s'offre au lecteur-spectateur, constituée d'une seule et même photographie qui se prolonge au-delà des limites formées par les plis du papier. Sugimoto présente une suite de quarante-huit photographies quasi identiques, en noir et blanc, au cadrage serré sur les sculptures. Avec cette accumulation de portraits qui se déplie sur près de plusieurs mètres, Sugimoto renouvelle les principes de mise en page sérielle en s'affranchissant de l'épaisseur du livre. Il met en image la pensée selon laquelle

[437] Robert T. Singer, « Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context for Postmodern Art », in Robert Stearns (dir.), *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory* (cat. expo.), Tôkyô, Hara Museum of Contemporary Art, 1994, p. 17.

[438] David Bourdon, « Ruscha as Publisher (or All Booked Up) », in Alexandra Schwartz (dir.), *Ed Ruscha. Leave any Information at the Signal : Writing, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2002, p. 43. Cité à partir de Margit Rowell, « Ed Ruscha Photographe », in *Ed Ruscha Photographe* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2006, p. 27.

[439] Le dépliant de Suzuki était un supplément produit pour accompagner un livre sur l'histoire de Ginza, intitulé *Ginza kaiwai* [Ginza et ses environs], édité par le peintre Kimura Shôhachi. Malgré des similitudes flagrantes, rien n'indique qu'Ed Ruscha ait eu entre les mains le dépliant de Suzuki Yoshikazu avant de produire son *Every Building on the Sunset Strip*. Les deux livres, celui de Suzuki et celui de Ruscha, ont été exposés conjointement pour la première fois lors de l'exposition *Rojô* [On the Road], au musée national d'art moderne de Tôkyô (17 mai — 31 juillet 2011).

« le nombre est [...] un art du temps, étiré, démultiplié, collectionné, scandé^[440] », en imaginant une expansion spatiale dans la longueur plutôt que dans l'épaisseur du livre.

Contrairement aux livres en accordéon *Heya Living Room. Tokyo* (1996) de Seto Masato ou *The Boso-zoku* (2002) de Yoshinaga Masayuki, qui ne sont qu'une longue suite de clichés sans que les images contiguës soient réellement liées, Yamamoto, Suzuki et Sugimoto prolongent leurs photographies au-delà des limites formées par les plis du papier afin de composer une seule et même image, comme une frise. Leurs images ne tiennent pas compte du compartimentage créé par les plis du papier et peuvent être à cheval sur ces plis. La notion de succession des pages est abolie, puisqu'il n'y a dans ces cas-là qu'une seule et même bande de papier, ce qui oblige à penser le livre comme un ensemble. On considère généralement que dans les rouleaux peints traditionnels, « chaque scène se structure en fonction d'elle-même, au moment où elle survient, et non en fonction d'un point de vue qui intégrerait l'ensemble (bien que le rouleau entier ne constitue qu'une seule image)^[441] ». De la même manière, les livres de photographies sous forme de rouleaux et de livres en accordéon apportent, par leur caractère escamotable, une nouvelle donnée. Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans sa lecture, il doit dérouler le livre, dévoilant ainsi des images inédites qui vont s'ajouter aux précédentes, à la manière d'un cadavre exquis que l'on déplie. En plus de ménager des effets de surprise, ces supports permettent également, dans le cas du livre en accordéon, de démultiplier les associations potentielles entre les photographies, selon la manipulation qu'en fait le lecteur. Rien ne l'oblige à déplier linéairement la longue feuille de papier, il peut très bien ouvrir une partie, laisser repliée une autre, puis continuer à étendre le livre plus loin. Le lecteur peut ainsi intégrer certaines images à des groupes auxquels elles n'appartiennent pourtant pas à l'origine. Avec ce type de support – rouleau et livre en accordéon –, « le lecteur voyage littéralement dans le temps à travers le rouleau, déroulant de la main gauche et enroulant ensuite de la main droite. La contemplation d'un rouleau demande donc un haut degré de participation de la part du lecteur. Chacun peut faire une pause s'il le souhaite après chaque section ou “fenêtre”, passant du temps réel à voyager littéralement dans le temps narratif^[442] ». Cette possibilité d'interrompre la lecture pour

[440] Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 107.

[441] Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004, p. 104.

[442] Robert T. Singer, « Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context for Postmodern Art », art. cit., p. 23 : « [...] is particularly suited to the pictorialization of time in that the viewer literally time-travels through the handscroll, unwinding with the left hand and rolling up with the right. Thus viewing a handscroll demands a high degree of viewer participation. One pauses as long as one wishes over each section or « window », spending real time to literally travel through narrative time. » [ma traduction].

la reprendre correspond à la « durée intime et variable de ce spectacle où le livre se trouve ainsi presque “refait par soi”^[443] » dont parle Anne-Marie Christin à propos du *Coup de dés* de Mallarmé. Tout ceci n’est mis en place que dans un seul but : stimuler l’imaginaire du lecteur, l’encourager à effectuer une partie du travail d’interprétation et favoriser les liens entre les différentes images, que le lecteur est amené à s’approprier.

4. Une pensée par juxtapositions : la parataxe

La plupart des livres de photographies de Kawauchi, Sanai et Yamamoto sont basés sur des principes d’interactions et d’associations des images entre elles. Les images se font face sur une même double page, sans qu’aucun rapport entre elles ne soit systématiquement apparent. La mise en page de ces livres s’appuie sur une construction proche de la figure littéraire de la parataxe, « procédé syntaxique consistant à juxtaposer des phrases sans expliciter par un mot subordonnant ou coordonnant le rapport de dépendance qui existe entre elles^[444]. » Les liens entre les images ne sont pas explicites, ni explicités, et semblent dans un premier temps échapper à toute logique. Ils créent un système équivalent à celui du collage, comparable à un « écosystème d’associations hétérogènes^[445] ». Les livres de Kawauchi et de Sanai sont particulièrement représentatifs de ce type de construction paratactique. Les sujets photographiés sont simples, aisément identifiables, et les images se font face au sein des doubles pages. Ce type de mise en page semble tout aussi simple que ne le sont les motifs photographiés, cependant aucun indice ne vient éclairer les raisons de ces agencements d’images deux par deux. Des rapports formels ou chromatiques peuvent être à l’origine de ces regroupements, mais ce n’est pas toujours le cas et l’effet produit est celui d’une énumération. Ils sont en cela comparables à ce que Jacqueline Pigeot désigne en littérature par le terme de « liste éclatée » ou de « liste hétérogène », soit une forme littéraire proche de l’énumération mais « qui réagence le monde en un assemblage de lignes, de mouvements, de couleurs^[446] ». Les associations proposées, aussi hétéroclites qu’elles puissent paraître, sont soutenues par une structure logique qui est celle de leur concepteur. En résulte un système d’associations sous-

[443] Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*, Louvain, Peeters Vrin, 2000, p. 181.

[444] Définition extraite du dictionnaire *Larousse*.

[445] Timothée Chaillou, « Documentalistes-iconographes », *L’Art même*, n° 50, mars-avril-mai 2011, p. 13.

[446] Jacqueline Pigeot, « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne », *Extrême-Orient — Extrême-Occident*, n° 12, 1990, p. 134.

entendues plus qu'affirmées, extrêmement ouvert à l'interprétation. Libre au lecteur en effet de comprendre comment les images s'enchaînent, de supposer ce qui justifie leur juxtaposition.

Dans *Ikite iru* (1997) de Sanai par exemple, on ne sait pas pourquoi le photographe accole le cliché d'une surface en plaquage de bois foncé à côté d'une photographie de poignée métallique de porte d'entrée (fig. 95). Est-ce seulement un jeu de textures (le plaquage en bois face au crépis du mur et du métal de la porte d'entrée) ? Un rapport chromatique (le marron face au beige et au vert) ? Un lien narratif (le plaquage en bois serait celui d'un mur ou d'un meuble placé à l'intérieur du logement situé derrière cette porte verte) ? Les paires d'images de l'ensemble du livre ne sont pas plus explicites et il n'est pas possible de définir si ce sont des relations formelles qui unissent ces clichés ou bien s'il s'agit d'un rapport plus narratif. Aucun cliché n'a d'ascendant sur les autres ou sur celui qui lui fait face, tous s'inscrivent dans un mode de présentation égalitaire aux rapports déhiérarchisés. Ce système de mise en page est, chez Kawauchi, résumé ainsi par Eder Chioretto :

« La puissance brute du travail de Rinko se doit en partie à la manière dont elle déconstruit et reconstruit ses séquences photographiques. La force de chaque image individuelle est catalysée et démultipliée quand Rinko juxtapose des moments et des lieux totalement différents, cherchant des connexions formelles inattendues et ouvrant des portes vers la libre et fascinante pratique de l'imagination. Le raisonnement logique est balayé par une libre association fondée sur la perception sensorielle. [...] Le travail de l'artiste réside dans une construction habile et créative de récits non linéaires. Dans ces conjonctions de scènes photographiées à des endroits et des moments éloignés les uns des autres, et qui peuvent seulement être rapprochées par l'image et l'intervention de l'artiste, le monde devient une succession de correspondances inhabituelles, poétiques et prophétiques^[447]. »

La mise en page réalisée par l'artiste a autant d'importance que la prise de vue, puisque ce sont les rapports de juxtaposition qui créent ensuite les effets de résonance dans l'esprit du lecteur. Dans certains cas, les relations entre deux images peuvent être purement formelles : l'un des clichés évoquera alors la forme de celui qui lui fait face. Dans le livre

[447] Eder Chioretto, « The Genesis of the Universe », in Kawauchi Rinko, *Tane wo maku*/Semear [Semer une graine], Tôkyô, FOIL, 2007, n.p. : « The raw power of Rinko's work is partly due to how she deconstructs and reconstructs the photographic sequences. The force of each of the individual photos is catalyzed and multiplied when she juxtaposes entirely distinct times and places, seeking unexpected formal connections and opening the doors to the free and fascinating exercise of the imagination. Logical reasoning is brushed aside by sensorial-based free association. [...] The artist's work consists of a clever and creative construction of nonlinear narratives. In these conjunctions of scenes taken from mutually distant times and places, which can only be brought together through the image and the artist's intervention, the world becomes a succession of uncommon, prophetic and poetic parallels. » [Traduit en français dans Hans-Michael Koetzle, *Photographes A-Z*, Cologne ; Paris, Taschen, 2011, p. 197].

The Eyes, the Ears (2005) par exemple, l'une des photographies montre des traces laissées par des pneus dans la neige, constituant un réseau de lignes sur le sol (fig. 96). Sur la page de droite qui lui fait face, une photographie de fils électriques est reproduite, dont l'enchevêtrement de câbles rappelle les motifs dans la neige. Le choix de placer les deux images en vis-à-vis s'explique par la similitude des motifs photographiés. Dans *Utatane* (2001), les analogies entre les images sont parfois plus claires encore. Ainsi, sur l'une des doubles pages, le trait lumineux de néons photographiés dans un train en marche se prolonge directement sur la page qui lui fait face (fig. 97). Le trait lumineux horizontal devient alors la traînée faite par un avion dans le ciel. Les sujets des deux images sont différents et rien ne permet de prime abord de les associer. Pourtant, leur confrontation prend sens une fois qu'elles sont placées l'une en face de l'autre.

Dans les livres de Yamamoto, les mises en page s'avèrent plus complexes : ce ne sont plus deux images qui se rencontrent, mais un réseau de photographies qui s'étale sur la double page. La confrontation des images ne se réduit plus à un face-à-face, puisque les compositions peuvent comporter plusieurs dizaines de photographies. Les clichés ont des tailles différentes, des aspects divers (les livres reproduisent les clichés avec leurs éventuels défauts, les coins cornés, des pliures sur l'image, etc.) et des positions variables sur la surface de la page. Dans son livre *É* (2005), par exemple, une double page présente cinq clichés : un oiseau posé sur le toit d'une maison, le profil d'une femme qui ouvre la bouche, des points lumineux qui ressemblent à des lucioles au-dessus d'un champ de fleurs, des fils rouges enchevêtrés et une femme nue qui paraît allongée sur le sol ou flottant dans des eaux sombres (fig. 98). Trois groupes d'images sont formés si l'on tient compte de la proximité spatiale, qui crée deux paires de photographies. On ne connaît pas les raisons de ces rapprochements, ni quels rapports les cinq images entretiennent entre elles. Le lecteur est laissé libre de faire ses propres déductions, d'imaginer lui-même le récit, et il est certain que la présence d'une image à la périphérie des autres vient nourrir leur compréhension et renouveler leur signification. Les liens se font ici complexes, tout en restant aussi implicites que chez Sanai et Kawauchi.

Les rapports de contiguïté entre les images, couplés à l'absence presque totale de texte à l'intérieur de ces ouvrages, permettent de ne pas orienter de manière stricte la façon dont les lecteurs vont appréhender les livres et les photographies qui occupent les pages. Selon Roland Barthes, le texte présenté conjointement aux images a deux rôles, d'« ancrage » et de « relais ». Comme il l'explique, « le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur *répressive*, et l'on comprend que ce

soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société^[448] ». Le texte permet de lever toutes les ambiguïtés qui pourraient subsister autour de la lecture de l'image en jouant son rôle d'« ancrage ». Les sujets volontairement simples, presque banals, des clichés de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto les autorisent à se dispenser de texte ou de légende explicative, car les sujets sont identifiables sans trop d'efforts, ce qui n'exclut pas la polysémie. De la même manière, comme ils privilégient les juxtapositions d'images et les rapports de contiguïté, le rôle de « relais » du texte n'est pas nécessaire. Les images s'articulent et se structurent sans nécessiter le secours du texte pour expliciter les liaisons entre les photographies. Ils comptent plutôt sur les initiatives du lecteur pour relier les clichés entre eux et leur donner un sens, sans que la présence de texte ne parasite ce cheminement de pensée. Ceci n'est possible qu'à la condition que le photographe, lors de la mise en page, ménage des « trous » dans sa narration ou sa mise en séquence, trous que le lecteur aura à combler lors de l'exercice de lecture. Ces vides et leurs effets ont été théorisés, dans le domaine du roman, par Wolfgang Iser sous le terme d'« indétermination ». Il conclut que les « vides » d'un texte ne sont pas négatifs, au contraire, ils sont placés volontairement par l'auteur afin d'édifier « tout un entrelacement de relations possibles, dont le charme réside en ce que le lecteur doit désormais établir lui-même ces connexions. Devant cette pénurie temporaire d'information, les détails gagnent en suggestivité et, à leur tour, mettent l'imagination en branle vers de possibles solutions. À chaque fois, il se forme dans ces découpages des attentes, qui pour faire un bon roman, ne doivent pas toutes être satisfaites^[449]. » De la même manière, dans la mise en page du livre de photographies, la disposition parfois sibylline des images décuple le réseau de significations qui s'ouvre alors au lecteur.

Cette sollicitation de la pensée et de l'imaginaire n'est pas sans évoquer les sensations que provoquent les rêves, comparaison que l'on retrouve chez Gerry Badger, qui qualifie les mises en page de Kawauchi de « narrations proches de la rêverie » [*dreamlike narratives*]. Celui-ci poursuit en précisant que « chacune de ses photographies est en soi elliptique, donc ses séquences d'images ne sont pas construites dans le but d'arriver quelque part, mais plutôt dans le but d'errer. On ne progresse pas vraiment dans les livres de Kawauchi, on y dérive. C'est un rêve paisible, contrairement aux cauchemars frénétiques de Moriyama [Daidô] ou Nakahira [Takuma]. Pourtant, aussi calmes et contemplatifs soient-ils en surface, les motifs photographiés et les séquences de Kawauchi conservent toutefois une gêne latente qui provient d'éléments qui semblent

[448] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Points, coll. « Essais », 1982, p. 32.

[449] Wolfgang Iser, *L'Appel du texte. L'Indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. fr. Vincent Platini, Paris, Allia, 2002, p. 31-32.

illogiques dans ses images comme dans ses séquences^[450]. » Badger cite ensuite les propos de Kawauchi concernant la mise en page de son livre *Illuminance* (2011) :

« Voir deux images à côté l'une de l'autre éveille l'imagination et donne naissance à quelque chose de nouveau. En feuilletant le livre, cela peut susciter des sentiments d'enthousiasme, de tristesse ou de joie, choses qui sont difficiles [pour moi] de traduire par des mots^[451]. »

Kawauchi évoque ici à la fois le pouvoir suggestif de ses mises en page sur le lecteur, tout comme sa difficulté à passer par le texte et le langage. Les juxtapositions qu'elle propose sont fondées sur l'idée que les photographies se complètent les unes les autres, comme si c'étaient les autres images qui suppléaient la défaillance du texte à produire du sens. Ceci renvoie directement aux paroles de l'artiste Aurélien Froment à propos des groupements d'images :

« On "lit" les images avec ce dont on dispose comme outil de lecture, à savoir le langage. Mais souvent, il y a quelque chose qui résiste à cette traduction. C'est comme lorsqu'on raconte un rêve : les mots trahissent invariablement les images du rêve. Alors, on pourrait penser que ce qui échappe au langage n'échappe pas aux images, et que le meilleur outil pour aborder une image serait d'autres images^[452]. »

On retrouve ici aussi l'analogie avec le rêve, qui est à envisager comme un état permettant la production de sens, mais de manière libre, presque flottante. En l'absence de structure claire établissant des liens évidents entre les images, le lecteur ne peut se fier à une quelconque vision unifiante et signifiante des images. À défaut, c'est au lecteur que revient le rôle d'établir les liens, de penser des enchaînements. Cet acte de décodage est rendu possible par l'indétermination que ménagent les auteurs dans la mise en page de leurs livres mais aussi dans le contenu même des images. Le sens de celles-ci n'est pas constant mais se trouve modifié par ce que chaque lecteur projette quand il associe les photographies entre elles au fil de la lecture.

La pratique de ces photographes, travaillant à partir d'ensembles photographiques

[450] Gerry Badger, « Sequencing the Photobook. Part 2 », *The PhotoBook Review*, n° 3, automne 2012, p. 3 : « Each of her pictures is elliptical in itself, so her sequencing is driven not so much by a sense of leading somewhere, but by a sense of wandering. You don't so much progress through a Kawauchi book as float through it. It's a leisurely dream, though, rather than the frenetic nightmares of Moriyama or Nakahira. Yet however calm or contemplative on the surface, Kawauchi's imagery and sequences nevertheless retain an underlying sense of unease that derives from what seem illogical elements, both within the individual pictures and the sequences. » [ma traduction]

[451] *Ibid.* : « Seeing two images next to each other opens up the imagination and gives birth to something else. Flipping through the pages of the book, it can arouse feelings of excitement, sadness, or happiness — things that are hard [for me] to do with words. » [ma traduction].

[452] Christophe Gallois, « Montage des attractions, entretien avec Aurélien Froment », in *The Space of Words* (cat. expo.), Luxembourg, Mudam éditions, 2010, p. 187. Cité à partir de Garance Chabert, Aurélien Mole, « Artistes-iconographes : Méta-images et hyperliens », *L'Art même*, n° 54, mars-avril-mai 2012, p. 7.

de grande envergure, induit la possibilité de puiser dans ces ensembles pour de nouvelles publications et donc la possibilité qu'une même photographie soit présentée deux fois, ou plusieurs, dans de nouveaux contextes. Ces nouvelles apparitions entraînent des interactions inédites entre les images, au sein de la double page et plus largement au niveau du livre. Les confrontations visuelles sont comme rejouées, nuancant alors le sens donné aux clichés. La réutilisation de photographies déjà publiées précédemment est courante chez les photographes travaillant sous la forme d'ensembles plutôt que de séries, à l'instar de Wolfgang Tillmans qui fait usage d'« un processus constant de réemploi en repensant certaines images dans différents contextes^[453] », transposant des images déjà publiées dans des magazines vers le livre ou l'installation. L'artiste prend très tôt conscience des possibilités inscrites dans la réutilisation d'anciennes images pour ses projets :

« À l'époque j'étais passionné par le potentiel de l'image vagabonde, par comment elle pouvait réapparaître dans des formes variées. Pour ma première exposition à la galerie Daniel Buchholz [Cologne, janvier 1993], par exemple, j'avais une vitrine contenant quatre revues en provenance de quatre pays différents. Dans chacun de ces magazines, une même photographie prise par moi apparaissait, avec tous les défauts qu'on peut rencontrer [lors de l'impression], tels que les couleurs qui débordent^[454]. »

De manière similaire, Kawauchi réutilise plusieurs fois certaines de ses images, en les publiant dans de nouveaux contextes, parfois avec plusieurs années d'intervalle. Par exemple, un cliché pris dans l'aquarium de Churaumi et montrant un cétacé a été publié pour la première fois en 2007 dans la petite édition *Majun* (fig. 99). Cette photographie, imprimée en petit format et faisant face à une page blanche, a été plusieurs fois réemployée depuis, notamment en 2009 pour un portfolio dans la revue *Photographica* (n° 17), associée à l'image d'un diamant reflétant de la lumière (fig. 100). La même image se retrouve ensuite placée dans le livre *Illuminance*, en 2011, en regard d'un cliché de mains prises en gros plan tressant des fils (fig. 101). La photographie publiée est certes la même, mais le contexte diffère largement, tant en termes de formats (l'image fait 11,3 x 11,3 cm dans *Majun*, 19,5 x 19,5 cm dans *Illuminance*) que de supports (de la revue au

[453] Jan Verwoert, « Picture Possible Lives : The Work of Wolfgang Tillmans », in Peter Halley, Matsui Midori, Jan Verwoert (dir.), *Wolfgang Tillmans*, Londres, Phaidon, 2004, p. 46 : « a process of constant re-using and re-thinking certain images in different contexts » [ma traduction].

[454] Hans Ulrich Obrist, *Wolfgang Tillmans*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, coll. « The Conversation Series », 2007, p. 76 : « Wolfgang Tillmans : At the time, I was excited by the potential of the wandering image, how it can reappear in various forms. At the first exhibition in the Daniel Buchholz Gallery [Cologne, January 1993], for example, I had a display case containing four different magazines from four countries. In each magazine, the same photograph, taken by me, appeared — and with all the mistakes and peculiarities one often encounters, like having a color out of register. » [ma traduction].

livre de photographies). Ceci permet à Kawauchi de proposer à nouveau une image déjà publiée auparavant, mais en renouvelant son environnement et donc les liens que cette photographie peut tisser avec ce qui lui fait face. L'image s'enrichit alors d'un contenu qui se trouve comme augmenté, revivifié. Un même principe est à l'œuvre chez Homma quand ce dernier *remixe* le contenu de plusieurs de ses livres précédemment publiés pour constituer les séquences mises en page dans *TOKYO* (2008) ^[455].



Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto travaillent par ensembles plutôt que par séries photographiques. Bien que ces deux formes aient en commun « de ne faire sens qu'à partir du nombre, de ne trouver valeur que dans leur globalité^[456] », leurs ensembles s'avèrent moins répétitifs, moins systématiques et plus hétérogènes que ne le sont les séries. Plusieurs configurations de mises en page sont envisagées par ces artistes pour leurs publications – les juxtapositions d'images, l'accumulation, la succession –, qui sont fondées sur un même principe d'abondance. Il s'agit à la fois d'une multiplication des pages (quant à l'épaisseur du livre), d'une multiplication des clichés sur la surface de ces pages, mais aussi d'intensification du sens de ces images, dont la portée s'enrichit grâce aux photographies qui les entourent et avec lesquelles elles interagissent. Le sens d'une image se nuance au fil des publications et republications, voisinant alors de nouvelles photographies, ce qui peut entraîner des interprétations inédites. La signification des clichés n'est pas figée mais serait plutôt à considérer comme une construction lente qui se fait au fur et à mesure, par tâtonnements. On le voit par exemple dans les différents livres de Yamamoto, dans lesquels surgissent fréquemment, dans des dimensions changées, des clichés déjà parus dans des publications antérieures.

Ceci implique un important travail de sélection des images, afin de savoir s'il est intéressant ou nécessaire, lors de la mise en œuvre d'un nouveau projet, de republier des clichés initialement présentés. Ce travail a été valorisé par Kawauchi au sein de deux ouvrages récents, *Betarinko* (2010) et *Sheets* (2013) (fig. 88 et 89). Dans ces deux livres, elle reproduit des planches contacts ayant servi à la production de ses autres publications, présentant au fil des pages à la fois les clichés retenus et ceux écartés. La publication *a posteriori* de certains clichés pris plusieurs années plus tôt – *Illuminance* contient par exemple quelques photographies prises il y a dix ans et jamais publiées auparavant – laisse

[455] Takazawa Kenji, « Honma Takashi shashinshû TOKYO » [Le livre *TOKYO* par Homma Takashi], entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 169. À propos du livre *TOKYO*, voir la traduction complète de cet entretien, en annexes, p. 489-494.

[456] André Gunthert, « L'objet sans qualité », art. cit., p. 11.

supposer que certaines planches contacts reproduites dans *Betarinko* et *Sheets* présentent des clichés qui ne figureront que dans de futures publications. Cet important travail de sélection et de potentielle re-sélection des images quand celles-ci sont republiées renvoie aux réflexions de Clément Chéroux autour du terme d'« édition », appliqué à des artistes manipulant un grand nombre d'images. Il déclare ainsi que « dorénavant, l'artiste est aussi un *éditeur*, au sens anglais du terme. Il n'est pas celui qui prépare un livre pour la publication, comme le veut la signification française du terme, mais bien celui qui réunit les informations, les trie et les organise afin de leur donner du sens^[457]. » Même si Clément Chéroux considère des pratiques d'artistes s'appropriant des images qu'ils n'ont pas prises eux-mêmes (principalement récupérées sur internet), Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto ont eux aussi le désir de prendre en charge la présentation de leurs ensembles photographiques. Ils mettent en place des dispositifs éditoriaux simples en apparence, volontairement accessibles, que le lecteur est amené à déchiffrer pour en décupler le sens. Le lecteur est guidé par le travail éditorial du photographe réalisé en amont, mais c'est véritablement par l'action de la lecture que les images parviennent à développer leur plein potentiel expressif.



[457] Clément Chéroux, « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ! », in Chantal Pontbriand (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Paris, ParisPhoto ; Göttingen, Steidl, 2011, p. 246. Ces réflexions sont reprises, poursuivies et complétées dans : Clément Chéroux, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'internet », *Art Press* 2, n° 34 : « La photographie. Un art en transition », août-septembre-octobre 2014, p. 103-107.

Il apparaît que, malgré certaines observations récurrentes au sujet de leurs livres, les clichés de Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto ne sont ni réductibles à des motifs jugés traditionnels (cerisiers en fleur, geishas en kimono ou carpes dans des bassins), ni à la transposition directe en photographie de la forme poétique du haïku. Cette vision folklorique et fantasmée du Japon contamine la façon dont ce qui est importé de l'archipel est apprécié en Occident, et n'épargne pas la critique de la photographie. Le photographe Hatakeyama Naoya n'est pas dupe de cette situation :

« Dans ce contexte, je vois bien que ces choses “typiquement japonaises” que j’ai longtemps considérées avec scepticisme sont justement ce qui attire maintenant la plus grande attention des étrangers. Avec une certaine malice, on pourrait peut-être dire qu’il s’agit d’un “exotisme ayant reçu une justification intellectuelle”. Au fond, ce que l’Occident se représente sous le nouveau label “photographie japonaise”, est-ce que ce ne sont pas justement des travaux remplis de cet exotisme légitimé ? Peut-être peut-on parler de photos “écrites en japonais^[458]” ? »

Une fois écartées les œuvres intégrant pleinement cet exotisme assumé, il s'avère complexe de relever les spécificités esthétiques propres à la photographie japonaise faisant figure d'invariants. De la même manière, quand Martin Parr déclare que les photographies de Kawauchi, de Homma et de Sanai lui « semblent typiquement japonaises » et « qu’elles sont empreintes d’une forte sensibilité toute japonaise », puis qu’on lui demande de s’expliquer sur ce qu’il entend par « sensibilité toute japonaise », il répond laconiquement : « Vous comprendrez immédiatement en regardant les images, mais je ne peux pas vous l’expliquer par des mots^[459]. »

D’autres auteurs tissent cependant des liens entre ces photographes japonais et leurs homologues occidentaux. Charlotte Cotton compare ainsi les clichés de Kawauchi à

[458] Hatakeyama Naoya, « Reproduire le réel », art. cit., p. 38.

[459] Itô Toyoko, « Shashinshû de shashinshi sono mono wo shikiri naosu » [Corriger les cloisonnements de l’histoire de la photographie grâce aux livres de photographies], art. cit., p. 34. Cet entretien est traduit et reproduit en intégralité en annexes, p. 455-464.

ceux d'Anders Edström, d'Anne Daems et de Jason Fulford^[460], tandis qu'Arnaud Claass les met en parallèle avec les photographies de Mark Steinmetz, J. H. Engström et Lars Tunbjörk^[461]. Charlotte Cotton et Arnaud Claass voient chez tous ces artistes une même recherche liée au quotidien, à ce qui les entoure, en employant des dispositifs simples inspirés des pratiques amateurs. Cette posture n'est pas spécifique aux seuls photographes japonais et essaime un peu partout dans le monde, ce que Charlotte Cotton résume ainsi : « Kawauchi est loin d'être la seule dans l'univers de la photographie d'art contemporaine à renoncer aux stratégies photographiques trop complexes et à garder présente à l'esprit l'idée que tout autour de nous est en puissance une photographie^[462]. »

Malgré une simplicité affirmée, autour d'une pratique que l'on pourrait qualifier de modeste, ces photographes effectuent un important travail de sélection et d'édition des images. Dans leurs livres de photographies, ils tentent de proposer une présentation qui fasse sens et qui prenne en compte l'aspect multiple des ensembles photographiques qu'ils produisent. Ces solutions peuvent concerner les supports, avec le recours à des formats locaux tels que le rouleau ou le livre en accordéon, qui ont leurs caractéristiques propres. Elles peuvent également être davantage liées à la mise en page des images, notamment le principe de parataxe, permettant par la juxtaposition d'images de produire de nouveaux effets de sens, de la même manière que les listes hétéroclites japonaises l'autorisaient dans le domaine littéraire. Ces dispositifs éditoriaux se développent au Japon et apparaissent comme une solution locale à des questionnements partagés par de nombreux photographes de par le monde, plutôt que comme des productions artistiques endémiques (au sens zoologique ou botanique du terme), et donc strictement spécifiques au Japon. Leurs livres ne sont pas à appréhender comme des réalisations purement japonaises émanant d'un système culturel clos et vierge de toute influence, mais plutôt comme une adaptation à des recherches mondialement menées.

Ce mouvement d'adaptation et d'absorption de questionnements étrangers rappelle le concept de « japonité » [*nihon-teki na mono* 日本的なもの] tel que défini par l'architecte Isozaki Arata^[463]. Celui-ci décrit l'alternance de périodes « d'introduction à grande échelle des avancées culturelles les plus en pointe en provenance de l'étranger, sous la pression de changements sociaux induits par des tensions politiques et internationales

[460] Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, op. cit., p. 238.

[461] Arnaud Claass, « La photographie comme non-spécialisation », in *Le Réel de la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2012, p. 112.

[462] Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, op. cit., p. 238-239.

[463] Voir : Isozaki Arata, *Kenchiku ni okeru « Nihon-teki na mono »* [La « japonité » en architecture], Tôkyô, Shinchô-sha, 2003. Traduit en anglais : Isozaki Arata, *Japan-ness in Architecture*, trad. angl. Sabu Kohso, London ; Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006.

(par exemple aux VII^e, XII^e, XVI^e et XIX^e siècles), et d'autres périodes où le Japon aménage, modifie, affine en interne ces éléments culturels d'origines étrangères. Sous l'effet de ce cycle : pressions extérieures – bouleversement – importation – japonisation, les éléments culturels et technologies étrangers importés par réaction à un danger, sont à chaque fois modifiés et transformés en “quelque chose de japonais”. Isozaki invente le néologisme “japonesquisition” pour décrire ce mécanisme^[464]. » Revenant sur les conclusions apportées par Isozaki à propos de sa théorie de la « japonité », Koga Toshiaki relève les éléments décisifs suivants : « [...] il est impossible de parler de “japonité” en faisant abstraction de ces éléments étrangers régulièrement introduits au Japon. Il convient préférablement de considérer le mécanisme de création de la “japonité” comme le processus même de déformation et de “traduction”^[465]. »

Dans le cas du livre de photographies japonais depuis les années 1990, le mouvement d'adaptation et d'absorption se fait à partir de différents modèles, à la fois occidentaux et japonais. Ces livres intègrent des questionnements qui émergent en Occident (la question de l'amateur, la couleur, la présentation des archives photographiques) et d'autres qui se sont développés antérieurement au Japon à partir des années 1960 (le flou et les décadres, la « photographie de soi », la constitution d'ensembles photographiques). Tous ces modèles circulent au Japon, à travers justement d'autres livres : ceux d'Ed Ruscha, William Eggleston, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Juergen Teller, mais aussi ceux d'Araki Nobuyoshi, Moriyama Daidô, Nakahira Takuma, pour ne citer qu'eux. Le livre de photographies japonais contemporain illustre ainsi pleinement la japonité telle que présentée par Isozaki Arata. En effet, le livre est le lieu de réinvestissement de questionnements occidentaux, tout en générant des solutions adaptées à la culture japonaise, dans la continuité de son histoire photographique et esthétique. Ce faisant, le livre de japonais dépasse le folklore et les stéréotypes attachés au Japon, pour donner forme aux échanges artistiques qui ont cours entre les deux sphères, japonais et occidentale.

[464] Koga Toshiaki, « La japonité dans la typographie », *Back Cover*, n° 6 : « numéro spécial Japon », 2013, p. 42.

[465] *Ibid.*

Concilier livres et expositions

La position de Kawauchi sur le livre et l'exposition est claire. Pour elle, le support du livre prime sur le tirage, laissant sous-entendre que ce dernier n'est qu'une étape de travail pour aboutir au livre :

« Publier des livres a été mon premier objectif, c'était plus important pour moi que de faire une exposition. Même quand je savais que mon travail ne serait pas publié, je le considérais comme inachevé tant que je n'avais pas fini de l'organiser sous forme de portfolios. Avant que mon premier livre ne paraisse, je faisais mes propres livres à la main, au rythme d'un tous les six mois environ. C'était très important pour moi de regrouper mes clichés en une série avant de poursuivre mon travail. Pour moi, une exposition est une récompense, mais pas un but en soi. Je pense que si je ne pouvais pas publier mes photographies, je continuerais à faire des livres dans mon coin. C'est plus important pour moi de montrer mon travail sous la forme d'un livre que de montrer les tirages en eux-mêmes^[466]. »

En cela son point de vue est proche de ceux de Homma, Sanai, Yamamoto et de nombreux autres photographes japonais qui privilégient eux aussi le livre pour présenter leurs photographies. La page imprimée est préférée comme mode de monstration des images, pourtant, elle n'exclut pas pour autant complètement la possibilité de l'exposition. Il suffit d'observer le parcours de ces quatre photographes pour s'apercevoir qu'ils présentent fréquemment leurs travaux lors d'expositions personnelles et participent également à des expositions collectives^[467]. Les relations entre publication et exposition n'en sont pas moins conflictuelles, comme le laisse supposer les propos de Kawauchi.

Pendant longtemps, la situation occidentale envisageait la relation du livre à

[466] Takei Masakazu, « Rinko Kawauchi », art. cit., p. 253 : « It has been my first goal to publish books. It has been more important to me than making an exhibition. Even when I knew my work would not be published, I did not consider it completed until I was finished organizing it into portfolios. Before I published my first book, I was making my own handmade books every half a year or so. It was very important for me to unify my works into a series before moving on to the next stage. For me an exhibition is a reward, not a goal in and of itself. I think that if I was not able to publish my work, I would continue making books on my own. It is more important to me to show my works in the form of a book than to show the print itself. » [ma traduction].

[467] Voir la liste de leurs expositions reproduite à partir de la page 271.

l'exposition selon un rapport de supériorité. L'exposition avait les faveurs des artistes et des institutions, tandis que la page imprimée n'était souvent vue que comme un support de diffusion sans valeur en soi. La règle d'usage était alors de réaliser une exposition, puis de constituer un catalogue qui reprenait le contenu de l'exposition. À l'époque, et aujourd'hui encore parfois en Occident, « le livre n'a été pour la photographie qu'une galerie pliante, un catalogue d'exposition où chaque image collée ou imprimée n'est qu'un fragment mutilé, un espace de contemplation ne reflétant que lui-même^[468]. » Au Japon, la situation a longtemps été inverse : le livre était d'abord publié, puis une exposition était parfois organisée peu après, principalement pour promouvoir la sortie de la publication.

Actuellement, même si le livre a encore les faveurs des photographes japonais, ces derniers ne peuvent cependant se couper totalement de l'apport médiatique qu'apporte une exposition, surtout dès lors qu'ils quittent le territoire national. Les institutions, que ce soient les galeries ou les musées, valorisent en effet davantage les tirages photographiques que les livres présentant les mêmes images (et la situation n'est guère différente de ce point de vue au Japon qu'en Occident). La situation évolue lentement, notamment depuis l'engouement récent en Europe et aux États-Unis pour le livre de photographies, qui a favorisé les démarches d'expositions conçues uniquement à partir de livres. Vouloir présenter le livre dans l'exposition ne va pourtant pas de soi. Comme le résume la photographe Nagashima Yurie, « le livre est un objet, l'exposition est un espace. Donc c'est différent, évidemment^[469] ». À vouloir inclure les livres – qui sont déjà des dispositifs de monstration – dans l'espace codifié de la galerie, ces expositions de livres ne sont pas sans poser question. En effet, quelle place l'institution artistique réserve-t-elle à des publications destinées avant tout à garnir les étagères d'une bibliothèque plutôt que les salles de la galerie ou du musée ? Quel statut donner à des livres pensés pour une appréhension personnelle, souvent privée, une fois qu'on les dispose dans un espace public dans lequel d'autres personnes circulent ?

Les photographes japonais, qui pour beaucoup publient plus qu'ils n'exposent, ont été très tôt amenés à réfléchir à la forme que pouvaient revêtir leurs expositions, afin de prendre en compte l'accumulation d'images présente dans leurs publications. Il n'était souvent pas envisageable pour ces photographes de reproduire les mises en exposition

[468] Claude Nori, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6 : « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 3.

[469] Homma Takashi, « Nagashima Yurie intabyû » [Entretien avec Nagashima Yurie], *Between the Books* [en ligne], 30 juillet 2010 : <http://betweenthebooks.com/wordpress/2010/07/30/> (consulté le 10 novembre 2014) : 「本は物で展示は空間だから。だから違って当然、っていうか。」 [ma traduction].

classiques de la photographie (à savoir des tirages encadrés, espacés régulièrement sur un mur), pas plus que les institutions qui les accueillait n'étaient prêtes à ne présenter au public que des livres. De nouvelles formes de présentation des photographies ont donc dû être expérimentées, pour matérialiser dans l'espace les réseaux d'images à l'œuvre dans leurs livres. Ceci implique de s'interroger sur les effets produits par ses mises en exposition de la photographie, et de les comparer avec les effets à l'œuvre dans les livres.

Le dernier point à soulever concerne le caractère multiple des livres de photographies et la possibilité, au sein de l'espace d'exposition, de produire des livres. Plutôt que de proposer des expositions classiques, certaines institutions expérimentent depuis quelques années la réalisation de livres de photographies dans leur enceinte, en présence de public. Plusieurs photographes japonais participent à ces événements, leur permettant de rencontrer leur public et de créer une forme d'exposition de l'ordre du spectaculaire. En effet, les visiteurs ne se trouvent pas seulement face à des livres exposés, mais face au photographe, avec parfois la possibilité de participer à la création d'un livre. Tous ces développements visent avant tout à observer de quelle manière le livre de photographies se trouve au centre de la relation édition/exposition et comment il permet de reformuler les principes même de l'exposition.

Quand le livre quitte la bibliothèque

À l'automne 2012, ouvre à la Tate Modern l'exposition *William Klein + Daido Moriyama*, dans laquelle sont exposés conjointement des tirages des deux photographes et certaines de leurs publications. À cette occasion, Simon Baker, conservateur au département photographie de la Tate Modern et commissaire de l'exposition, est revenu sur la place accordée au livre dans les expositions en général :

« Le modèle serait l'exposition *Klein+Moriyama* dans la mesure où une exposition peut mettre en contexte l'importance du livre de photographies dans la pratique d'un artiste. Donc, idéalement, nous devrions montrer les livres aux côtés des tirages. Trouver un moyen de faire une exposition uniquement sur le livre de photographies qui a du sens pour le visiteur, que ce soit par exemple en numérisant les ouvrages pour pouvoir tourner les pages, là est le véritable défi. The Photographer's Gallery a organisé l'exposition *New Japanese Photobook*^[470], où les livres étaient neufs, et où vous pouviez les feuilleter à condition de porter des gants. Cela marchait bien, mais, dans le cas d'un ouvrage à 7 000 £ dont vous n'auriez qu'une seule copie, cela devient épineux ! Concernant la Tate, je pense que les livres sont une part tellement importante de l'histoire du médium photographique que nous devons trouver un moyen d'en faire l'acquisition, de les montrer, de les diffuser et d'en discuter. Cela s'applique à la production historique comme contemporaine^[471]. »

Simon Baker pointe un certain nombre de problèmes dans la mise en tension du livre de photographies et de l'exposition. S'il souligne la nécessité de montrer les ouvrages et de ne pas se contenter uniquement des tirages photographiques, il attire dans le même

[470] Le véritable titre de l'exposition est *Contemporary Japanese Photobooks*.

[471] Sean O'Hagan, « Moving forward, Looking back », entretien avec Simon Baker, *Foam Magazine*, n° 34 : « Dummy », printemps 2013, p. 17 : « The model would be the *Klein+Moriyama* show insofar as an exhibition can provide the context for the importance of the photobook in an artist's practice. So ideally we would show the books alongside the prints. Finding a way to make an exclusively photobook show physically work for the visitor, whether that is by digitalising it so you can turn the pages or whatever, that would be a challenge. The Photographers Gallery did the *New Japanese Photobook* show, where the books were all new and you could put on gloves and leaf through them. That worked fine, but if you have a £7,000 photobook and you only have one copy it's tricky ! But for Tate I think that books are such an important part of the history of the medium that we should find a way of acquiring, showing, promoting, debating them now and historically. » [ma traduction].

temps l'attention sur les difficultés matérielles induites par leur présentation. En effet, le livre mis sous vitrines est protégé et répond donc aux conditions de conservation imposées par le musée, mais, simultanément, pour le visiteur, l'expérience est moindre puisqu'il ne peut en observer que la couverture, ou une double page si le livre est ouvert. Même dans le cas de la numérisation complète d'un livre, il n'est plus possible de le tenir en main. Comme le résume Leszek Brogowski à propos du livre d'artiste, « un livre que l'on ne peut feuilleter n'est pas un livre. Lorsque le livre d'artiste est exposé sous une vitrine comme objet de collection, et à ce titre précieux et intangible, alors peu importe qu'il soit ouvert ou fermé, car, immobilisé sous le verre, il cesse d'être livre et devient son cadavre : un corps sans âme^[472]. »

Il reste que la pratique de certains photographes est tellement liée à la publication de livres qu'il semble difficilement concevable de n'exposer que leurs tirages. Concernant l'œuvre de nombreux photographes japonais, une exposition de leur travail ne peut éluder leurs publications. On remarque pourtant que celles-ci ne sont que rarement présentées au public lors de leurs expositions. La rétrospective de Homma à la galerie Opera City à Tôkyô en 2011 ne montrait nulle part *TOKYO SUBURBLA*, qui lui a valu l'obtention du prix Kimura Ihee et a marqué sa reconnaissance artistique, pas plus que le musée de la photographie de Tôkyô n'exposait *Utatane* ou *Hanabi* de Kawauchi lors de sa grande rétrospective personnelle en 2012.

Étant donné l'importance des publications dans leur carrière, on peut s'interroger sur l'absence de ces livres au sein d'expositions majeures, de surcroît au Japon où leurs livres sont bien connus. S'agit-il seulement de renoncer à présenter les livres de photographies en raison des difficultés à les montrer correctement en condition d'exposition, ou bien est-ce le reflet d'une adaptation des pratiques occidentales, qui privilégient les expositions de tirages à celles de livres ? L'exposition de livres de photographies a avant tout été pensée comme une succession de vitrines, ce que confirme l'étude d'expositions historiques sur le sujet. Pourtant, de nouveaux dispositifs de monstration du livre de photographies sont pensés et expérimentés dernièrement, afin d'imaginer de nouvelles façons d'exposer le livre. À travers ces différents exemples, devrait se dessiner la possibilité d'une adéquation entre le livre (comme dispositif de monstration de l'image) et l'exposition (comme dispositif de présentation des œuvres), ainsi que l'organisation des allers et retours dans les pratiques d'exposition du livre de photographies, entre le Japon et l'Occident.

[472] Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de "mes" livres », in Yves Jolivet (dir.), *Le Livre et l'artiste*, Marseille, Le Mot et le reste, 2007, p. 184.

1. Exposer le livre de photographies en Occident : le livre sous vitrines

On retrouve très tôt des livres présentés lors d'exposition sur la photographie japonaise, même s'ils occupent une place marginale au sein des expositions. Par exemple, lors de l'exposition *New Japanese Photography* au MoMA en 1974, Ohara Ken est représenté par le biais de son livre *One* (fig. 102). Au dessous d'un cliché en grand format montrant l'un de ses portraits recadrés, une longue vitrine est installée contre le mur. Dans celle-ci, plusieurs exemplaires du livre, inspiré des recherches sur l'art conceptuel des années 1970, sont exposés, ouverts à des pages différentes. On saisit bien l'aspect répétitif de la mise en page, reproduisant pages après pages des portraits similaires sans être identiques, mais il n'est pas possible d'avoir le livre en main, ni de feuilleter soi-même les pages. Avec la prise en compte depuis le milieu des années 2000 de l'importance du livre de photographies dans l'histoire du médium, la reconnaissance de ce support de création artistique ou documentaire s'impose progressivement dans les institutions et la présentation d'ouvrages dans le cadre d'expositions tend à devenir courante. Ceci ne concerne pas uniquement les livres les plus récents et implique aussi des publications plus anciennes. Le fait qu'ils soient plus fragiles, et par conséquent moins manipulables, n'est pas sans conséquence quant aux conditions de monstration de ces livres, puisque l'appréhension du contenu devient l'un des enjeux de l'exposition. La scénographie de l'exposition *The Open Book : A History of the Photographic Book From 1878 to the Present* en 2005 à l'International Center of Photography de New York, pionnière à l'époque, était fondée sur une suite de vitrines (fig. 103) :

« L'exposition présentait en effet de nombreux exemples de magnifiques livres de photographies difficiles à trouver, mais, avec le recul, on peut y voir un inconvénient, à savoir la scénographie. Rangés dans des vitrines en plexiglas alignées les unes au dessus des autres, les livres étaient soit fermés avec leur couverture seule visible, soit ouverts sur une double page. Il n'y avait pas la possibilité de tenir le livre ni d'en appréhender tout le contenu. La mise en séquence du livre, sa structure narrative et sa réalité physique ne pouvaient être expérimentées. Parce que les livres étaient dans une exposition, ils étaient traités comme des objets d'art précieux et immobiles, perdant cette caractéristique temporelle qui naît du feuilletage des pages. C'était comme donner un jouet à un enfant, mais en lui disant de ne pas jouer avec. Je ne conteste pas le fait que beaucoup de livres de l'exposition *The Open Book* soient de valeur et qu'ils seraient abîmés s'ils étaient trop manipulés, mais il n'y avait aucune tentative faite pour permettre au visiteur de saisir la

séquence [de photographies] dans le livre ou pour ressentir sa présence^[473]. »

L'exposition *The Open Book* a fourni un premier cadre aux expositions de livres de photographies, suivi ensuite par de nombreuses institutions. En présentant l'intégralité des livres sous vitrines, ouverts sur une double page spécifique ou ne montrant que la couverture, elle s'inscrivait dans le prolongement de manifestations telles que *Fotografía Pública* à Madrid en 1999, conçue sur le même principe. Quelques ouvrages japonais sont inclus dans l'exposition new-yorkaise parmi la sélection, notamment des ouvrages devenus des classiques de la période 1960-1970, de Moriyama Daidô, Hosoe Eikô et Domon Ken, sans qu'ils ne bénéficient de traitement particulier.

À la même période, les livres japonais commencent à figurer de manière plus récurrente dans les expositions sur la photographie organisées en Europe ou aux États-Unis, sous l'influence de publications comme celles de Gerry Badger et Martin Parr. Ainsi, en 2005, quand la Barbican Gallery à Londres inaugure *Araki : Self, Life, Death*, l'exposition met en évidence les tirages de l'artiste, plusieurs centaines. Des dizaines de livres d'Araki sont aussi présentés, souvent pour la première fois hors du Japon, afin de témoigner de la pratique éditoriale foisonnante de l'artiste. Les ouvrages sont cependant enfermés sous verre, dans des vitrines qui courent le long des couloirs (fig. 104). Les livres ne sont pas considérés comme des objets à consulter, sur lesquels il serait nécessaire de s'attarder, mais plutôt comme de la documentation annexe. Les vitrines se trouvent alors rejetées dans les espaces de circulation, un regard rapide sur les doubles pages proposées ou les couvertures est estimé suffisant. Quand les livres sont exposés dans des manifestations sur la photographie japonaise, c'est généralement le traitement qu'on leur réserve, objets encombrants rangés dans des vitrines, toujours en périphérie des tirages photographiques, qui forment, eux, le cœur de l'exposition. Enfermé dans des vitrines, le contenu du livre est comme figé, paralysé. Comme toujours quand une paroi de verre isole les publications, livres ou revues, les ouvrages sous vitrines de l'exposition *Araki : Self, Life, Death*, « s'ils ne peuvent pas être manipulés pour être lus, ne sont finalement livres que par métonymie : ils le sont par leur forme, mais ils ne le sont pas en

[473] Russet Lederman, « The Photobook : Turn the Page Please », *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 17 décembre 2012 [en ligne] : <https://icplibrary.wordpress.com/2012/12/17/photobook-turn-the-page-please/> (consulté le 11 décembre 2014) : « The show indeed presented many wonderful examples of hard to find photobooks, but with one drawback in hindsight, which was the installation. Displayed in row upon row of enclosed plexi-display cases, the photobooks were presented either closed with only their cover visible or open to a two-page spread. There was no opportunity to hold or experience a book in its entirety. The physicality, narrative structure and sequencing of a book could not be experienced. Because the books were in an exhibition, they were treated as precious and static art objects, losing the time-based characteristic that comes with turning a book's pages. It was like giving a kid a toy, but saying that she couldn't play with it. I don't dispute that many of the books in *The Open Book* were quite valuable and would be destroyed by over-handling, but there was no attempt to provide an alternate encounter that allowed the visitor to gain an understanding of a book's sequence or feel its presence. » [ma traduction].

tant qu'objets d'usage^[474]. » Même chose par exemple lors de l'exposition *Moriyama Daido '71 NY* à la Andrew Roth Gallery à New York en 2002, où différentes publications du photographe, systématiquement fermées, sont présentées dans des vitrines placées sous les tirages au mur (fig. 105).

Le livre est alors davantage donné à voir qu'à lire (la lecture impliquant ici de suivre une progression au fil des pages, que cette progression soit intelligible ou non). Cet acte de lecture nécessite la prise en main de l'ouvrage, qu'empêche la paroi de verre de la vitrine. Comme le précise Marion Hohlfeldt à propos du livre d'artiste, « facilement transportable, souvent produit avec des moyens très modestes, le livre d'artiste demande une *manipulation* de la part du lecteur, relation personnelle et intime qui s'installe à travers la prise en main de l'objet. Différent de l'image qui se regarde à distance, mais se révèle d'un seul coup d'œil, le livre veut être feuilleté, et se donne à voir à travers l'organisation de ses pages successives^[475]. » Là est donc toute la difficulté à continuer à être livre quand on quitte le circuit de diffusion qui est le sien – la librairie, la bibliothèque, l'étagère –, pour rejoindre le musée, ses collections et ses expositions. Ce que relève Leszek Brogowski à propos du livre d'artiste :

« Rien n'empêche bien sûr de faire d'un livre d'artiste un objet de collection ; il continue à être livre d'artiste malgré son entrée dans la collection, pour tous ceux qui auront toujours le droit de le prendre en main et de le consulter. Mais lorsque le livre d'artiste est exposé dans une vitrine comme objet de collection, et à ce titre objet précieux et intangible, ce n'est que sa carcasse qui est alors exposée, qui a laissé sa vie dehors. Comme l'a remarqué Roger Chartier, un livre n'existe pas sans lecteur ; un livre qui ne peut plus avoir de lecteurs cesse d'être un livre. [...] Tel est bien le paradoxe politique du livre d'artiste : il se sent mal dans la collection, car sa place est dans la bibliothèque, publique ou privée, où il peut être touché afin de pouvoir être compris, car en refusant au lecteur de l'art la liberté physique par rapport à l'œuvre, on lui interdit par là même l'accès intellectuel à elle. La réussite du livre d'artiste ne peut donc être pensée dans les mêmes termes qu'une "réussite artistique" dans les sociétés contemporaines, car une dialectique négative en résulterait où le succès (l'entrée dans la collection d'art) signifierait l'arrêt de mort de l'œuvre (un livre que l'on ne peut pas lire)^[476]. »

Mettre à disposition du public les livres, veiller à leur correcte mise en valeur et assurer leur bonne conservation sont des conditions qui rendent difficilement conciliables le

[474] Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « One Page Magazines », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 28, mars 2013, n.p.

[475] Marion Hohlfeldt, « Marginal Media. Le livre d'artiste à l'exposition », *Art Présence*, n° 39, juillet-septembre 2001, p. 28.

[476] Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 231.

livre et l'exposition. Surtout lors de l'utilisation de vitrines, qui, tout en protégeant les livres, les séparent des visiteurs/lecteurs. Au Japon, ces présentations de livres sous vitrines existent aussi, mais de manière marginale, lors d'expositions monographiques sur certains photographes, tels que Moriyama Daidô ou Hosoe Eikô. En revanche, aucune exposition d'envergure n'a été organisée au Japon jusqu'à présent sur la photographie imprimée, dans laquelle les livres sous vitrines ne seraient pas manipulables, à l'instar de *The Open Book* à New York.

2. La bibliothèque et l'étagère, espaces naturels du livre

Prenant pour support la page imprimée, le livre de photographies s'inscrit dans la culture du livre. Il est un objet d'usage, qu'on prend en main, qu'on touche, qu'on feuillette. Il est aussi un objet courant (sans être nécessairement quotidien), qui s'achète en librairie, pas obligatoirement spécialisée, surtout au Japon où les librairies généralistes ont le plus souvent un rayon de livres de photographies. Quand le livre quitte les rayonnages de la librairie, c'est pour intégrer ensuite les étagères ou les bibliothèques personnelles de leurs lecteurs. Leszek Brogowski, imaginant des circonstances idéales pour le développement du livre d'artiste, s'enthousiasme ainsi :

« Ma bibliothèque, publique ou privée, serait alors le nouveau lieu de l'art, où les œuvres ne seraient pas enfermées dans des dépôts et réserves, inaccessibles pour le public et séparées de la vie, mais où, à de nombreuses occasions, au contraire, ils se mélangeraient avec la vie, lorsque, après une journée de travail, en lisant un livre (d'artiste), nous prenons notre "café crème" ou lorsque nous nous couchons avec lui. L'art n'aurait plus tant besoin de lieux qui lui seraient spécifiquement dédiés, car un livre d'artiste peut se lire partout et par tout temps ; l'art aurait en revanche sa place partout et par tout temps, dès lors que le livre d'artiste initie à cette expérience où l'art est entièrement livre et le livre entièrement art^[477]. »

Sanai affirme aussi de son côté le besoin de reconnaître l'aspect quotidien du livre lié à l'art – fût-il d'artiste ou de photographies – quand, à propos de son livre *Message* (2001), il explique avoir conçu « un livre qu'on feuillette avant de s'endormir, la porte close, bien au chaud chez soi^[478] ». La lecture est un acte personnel, vu comme un moment pour soi. Même dans les lieux publics destinés à la conservation et à la consultation des livres tels

[477] *Ibid.*, p. 43.

[478] Iizawa Kôtarô, « Mainichi ga kioku sôshitsu » [Chaque jour, perdre ses souvenirs], in *Me kara me he* [De l'œil au regard], *op. cit.*, p. 78-80 : 「《寝る前に、ドアを閉めて、ストーブのある部屋で、ゆっくり眠れるようにページをめくる》写真集なのだ」 [ma traduction].

que les bibliothèques, les lecteurs ont beau être nombreux, l'expérience de lecture reste un acte solitaire, puisqu'on lit rarement à plusieurs le même livre en même temps.

Parmi les bibliothèques conservant des fonds patrimoniaux, celle de la Maison Européenne de la Photographie (MEP) fournit un bon exemple de ce que permet la bibliothèque en tant que structure publique vis-à-vis de la mise à disposition des ouvrages^[479]. La bibliothèque de la MEP conserve dans son fonds un peu plus d'un millier de livres de photographies japonais, ce qui en fait l'une des institutions les mieux étoffées en la matière hors du territoire japonais^[480]. Les livres de photographies qui y sont conservés ne sont pas en libre accès, il faut en faire la demande aux bibliothécaires, mais ils sont cependant tous consultables, sans autorisation ni quelconque réservation préalable, comme le confirme sa responsable, Irène Attinger :

« Le lecteur qui arrive à la bibliothèque trouve, et surtout peut consulter, tous []es livres. Il n'y a pas de demande particulière à faire, hormis de pénétrer à la MEP pendant leurs heures d'ouverture... [...] Tous les visiteurs de la MEP peuvent avoir accès à tous les livres^[481]. »

Elle poursuit sur le fait qu'il y a « des livres qui sont manipulés quotidiennement pour certains. Le public est principalement constitué de chercheurs. Cela va du prof à l'étudiant, en passant par l'iconographe, le conservateur, le curateur, le journaliste. Tous ceux qui travaillent sur la photographie et qui ont besoin de lecture de texte et de lecture d'images. Nous sommes une bibliothèque publique, j'y tiens. Nous ne sommes pas dans la bibliophilie^[482]. » Ceci n'empêche pas de laisser ces ouvrages, pour certains très rares et avidement recherchés par les collectionneurs, à la disposition du public, qui peut en prendre librement connaissance et sans que cela ne pose de problèmes de conservation :

« À un moment donné il aurait fallu acheter certains ouvrages en deux exemplaires, un que l'on conserve et l'autre laissé à la consultation. Ce qui oblige à savoir lesquels. Pour l'année courante, c'est difficile, car il faut réussir à prendre suffisamment de recul. Le recul est possible passés quinze ans, à part pour un ou deux livres exceptionnels, dont vous savez tout de suite qu'ils sont importants. Pour l'instant, je ne pense pas que cela soit gênant pour les livres et leur conservation, car l'affluence à la bibliothèque n'est pas

[479] Sur la bibliothèque comme lieu conservant des « trésors » de l'art photographique, voir : Douglas Crimp, « Ancien et nouveau. De l'objet de musée à l'objet de bibliothèque », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35 : « Exposition de la photographie », printemps 1991, p. 7-17.

[480] Voir : Irène Attinger, « Parcours dans l'histoire de l'édition japonaise », *Images magazine*, n° 20, décembre 2006-janvier 2007, p. 86-89.

[481] Rémi Coignet, « Irène Attinger », in *Conversations*, op. cit., p. 18-19.

[482] *Ibid.*, p. 19-20.

telle que cela les détériore. De plus, seules les photocopies des ouvrages publiées après 1985 sont autorisées. Si vraiment il y a un étudiant, un journaliste, ou un conservateur qui a vraiment besoin d'images de publications antérieures à cette date, cela se fait *via* un appareil-photo, et cela reste exceptionnel. Quant aux lumières, l'éclairage est faible, donc je ne pense pas qu'il y ait de problèmes en termes de conservation^[483]. »

L'intérêt du livre de photographies, c'est justement qu'il occupe les rayonnages des bibliothèques, potentiellement plus accessibles que ne l'est la réserve du musée pour les œuvres d'art. En dehors de la bibliothèque publique, il est possible à chacun de posséder un ou plusieurs livres de photographies chez soi, sans avoir à dépenser trop d'argent, et ces livres occupent alors les étagères de l'appartement ou de la maison, se mêlant aux autres ouvrages, de photographies, d'art, romans ou de n'importe quel ordre. Tel est l'écosystème dans lequel évolue le livre de photographies quand il se trouve au sein de la bibliothèque : il est rangé, potentiellement là pour le lecteur, lequel peut s'en saisir et prendre connaissance librement de son contenu. La situation change quand le livre sort de la bibliothèque – qu'elle soit personnelle ou publique – pour intégrer une exposition. Les ouvrages quittent alors leur territoire « naturel » pour rejoindre celui de la galerie, dont les règles diffèrent.

3. Nouveaux dispositifs d'exposition du livre

L'exposition du livre ne s'arrête cependant pas à la mise sous vitrines, et certaines expériences très récentes démontrent que les livres ne sont pas condamnés à n'être résumés qu'à une couverture et quelques doubles pages dans une boîte vitrée. L'exposition *FOTO/GRÁFICA* au Bal, à Paris en 2012, propose des expérimentations nouvelles sur la façon de mettre à disposition du public des ouvrages patrimoniaux ou historiques, en tentant de dépasser les scénographies classiques^[484] (fig. 106). Elle se veut novatrice, particulièrement quant à son contenu, que la directrice du Bal décrit avec emphase :

« L'exposition *FOTO/GRÁFICA* nous convie à une expérience inédite : l'exploration d'un territoire jusqu'ici inconnu, non cartographié, celui des grands livres de photographie édités depuis un siècle en Amérique latine. Fruit d'une recherche homérique de quatre ans

[483] Entretien de l'auteur avec Irène Attinger, réalisé le 13 septembre 2009. L'entretien, qui porte sur les livres de photographies japonais à la MEP et les conditions de consultation de ces livres, est reproduit en intégralité en annexes, p. 505-511.

[484] Exposition *FOTO/GRÁFICA. Une nouvelle histoire des livres de photographie latino-américains*, Le Bal, Paris, 20 janvier — 8 avril 2012. L'exposition a ensuite circulé à New York et a été présentée à la Aperture Gallery sous le titre *The Latin American Photobook*, du 29 novembre 2012 au 24 janvier 2013.

conduite par Horacio Fernández sur tout le continent, du Rio Grande à la Patagonnie, l'exposition dévoile quarante joyaux, inédits dans leur forme, singuliers dans leur contenu, pour la plupart inconnus du public et pour la première fois rassemblés^[485]. »

L'originalité des livres exposés s'accompagne d'une recherche sur les moyens de présenter au public des livres importants et méconnus, mais trop fragiles pour pouvoir passer de main en main pendant trois mois. Cette fois encore, il n'est pas possible de manipuler les livres, car tous sont fermement protégés par des vitrines. Parallèlement aux exemplaires sous verre, on trouve aussi des projections de vidéos où des mains tournent lentement les pages une à une. Certaines vitrines contiennent plusieurs exemplaires d'un même livre ouvert à des pages différentes, parfois c'est un même exemplaire, dont la reliure a été cassée, qui est disposé sous verre afin de voir certaines séquences d'images. Dans d'autres cas, le livre a été entièrement numérisé puis chaque double page a été reproduite à l'échelle 1/1, l'ensemble du livre étant présenté au mur dans une composition en grille, comme un chemin de fer lors de la fabrication. La scénographie s'applique à reproduire la tactilité et les effets produits par le livre par le biais de l'accrochage, tout en mettant en valeur le découpage et la narration à l'œuvre dans les ouvrages exposés, ce que souligne le commissaire de l'exposition :

« Enfin, il fallait créer un espace d'exposition et rendre visible ces différentes parties. J'ai demandé au Bal que la muséographie soit la plus transparente possible. Les livres proviennent de collections, certains sont extrêmement rares, on ne pouvait donc malheureusement pas envisager que le public puisse les toucher. Et, malgré ces contraintes, je voulais que l'on ait une relation quasi tactile avec ces livres. La scénographe, Jasmine Oezcebi, a fait un travail exquis, très clair et très élégant, qui donne cette impression de pouvoir toucher les livres^[486]. »

Cette vision du rôle de l'exposition de livres de photographies consistant à en montrer la structure, sans forcément mettre le livre original entre les mains du visiteur, renvoie à la démarche initiée par Markus Schaden en 2010, avec ce qu'il appelle les « Photobook Studies ». Ces projets ont pour particularité de se concentrer sur un livre, puis d'essayer de mieux le comprendre en interrogeant tous les acteurs de sa production (photographe, éditeur, graphiste), tout en le mettant en perspective avec les différents documents à disposition (maquettes, prépublications en magazine, documents d'archives, correspondances, etc.). Ces éléments sont ensuite mis au mur, avec des pages de l'ouvrage, des éléments textuels qui font office de commentaires, afin de donner un

[485] Diane Dufour, dépliant de l'exposition *FOTO/GRÁFICA*, *Bal Paper*, janvier 2012, n.p.

[486] Rémi Coignet, « Horacio Fernández », in *Conversations*, op. cit., p. 115.

nouvel éclairage sur le livre choisi et son contexte de création^[487]. Markus Schaden avait à l'origine commencé un travail similaire non pas sur un livre, mais autour d'un unique cliché de Stephen Shore, le célèbre *Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975*, dont il a traqué les occurrences, les republications et les sources d'inspiration. Ce projet, appelé « The “La Brea” Photobookstudy » a fait l'objet d'une première présentation publique au Sprengel Museum à Hanovre, en 2011 (fig. 107).

Après plusieurs « Photobook Studies » (sur *Love on the Left Bank* [1956] d'Ed van der Elsken, sur Moriyama Daidô), Markus Schaden a décidé de créer un musée du livre de photographies, intitulé le PhotoBookMuseum (PBM), dont les premières expositions de préfiguration ont eu lieu à Cologne, d'août à octobre 2014, pour une ouverture prévue à l'horizon 2016. Il s'explique ainsi sur le concept de ce « musée » sans collection, destiné avant tout à produire des expositions sur le livre de photographies :

« Renversons la perspective. Normalement, vous avez le livre dans une vitrine [au sens de vitrine d'exposition et de vitrine de magasin] à côté de l'exposition, comme par exemple *Les Américains* de Robert Frank. Ce n'est pas la bonne façon d'envisager les choses : il faut mettre le livre au mur et dire “Ici vous avez les tirages, et ce sont eux qui illustrent le livre”. Parce que son travail [à Robert Frank], ce n'est pas soixante-cinq tirages *vintages* réalisés à partir des négatifs. Non, non ! Le livre, *Les Américains*, est une œuvre d'art. Bien sûr il y a des exceptions – Andreas Gursky n'est pas fait pour le livre, par exemple –, mais je pense que la plupart du temps un musée doit réfléchir à comment exposer une œuvre, à comment la conserver et, au final, à comment apporter un nouveau regard sur l'histoire de la photographie. C'est pourquoi nous essaierons pour notre part de présenter une nouvelle approche de la photographie à travers le livre de photographies. Je ne suis pas en train de dire que nous ne montrerons pas de tirages, mais il s'agit d'*expliquer* plutôt que de *montrer*^[488]. »

Quand Markus Schaden parle de renverser les perspectives, cela ne signifie pas seulement de se tourner vers le livre de photographies plutôt que vers les tirages. C'est aussi changer le rapport de force entre les deux : le livre n'est plus un complément dépendant d'une

[487] Markus Schaden, « Introduction to Photobook Studies », *The PhotoBook Review*, n° 2, printemps 2012, p. 11-13.

[488] Nazli Deniz Ogu, « Interview With Markus Schaden », *Yet magazine*, n° 6, août 2014, p. 168-169 : « Let's overturn the perspective. Normally, you have the book in a display/glass window next to an exhibition, like *The Americans* by Robert Frank. In my opinion, this is not the right point of view : you have to bring the book on the wall and say “Here we have prints, and the prints illustrates the book”, because his work is not the sixty-five vintage prints from the negatives. no no ! The book, *The Americans*, is a piece of art. For sure there are exceptions — Andreas Gursky is not a book man, for example. But I think most of the time a museum needs to think “How do we exhibit this work ? How do we archive and collect it and how do we finally change photo history with a new look ?”. We will try to present a new approach to photography through the photobook. I'm not saying we won't use prints, but it is more about *explaining* rather than *showing*. » [ma traduction].

exposition de tirages – sous la forme d'un catalogue vendu après l'exposition –, mais il est finalement la seule forme pérenne du travail photographique, tandis que l'exposition est mouvante et peut être modifiée en permanence. En conséquence, disséquer le livre de photographies comme Markus Schaden le propose, c'est aussi permettre de mieux comprendre le livre et d'offrir un contenu informatif supplémentaire. Cette démarche fait écho à d'autres projets liés à l'exposition de la photographie imprimée qui se multiplient depuis quelques années. Wolfgang Tillmans a ainsi exposé sa production imprimée sous forme de devanture en 2007, à la librairie Walther König de Cologne^[489] (fig. 108). Pierre Leguillon a exposé les photographies de Diane Arbus publiées en magazines^[490] (fig. 109). David Company a quant à lui consacré une exposition itinérante au travail imprimé de Walker Evans^[491]. George Dupin et Kévin Donnot ont encadré un groupe d'étudiants de l'école des beaux-arts de Rennes autour d'un projet sur les livres d'Ed van der Elsken, ayant donné lieu à deux expositions^[492]. Ces projets questionnent tout à la fois l'économie de ces publications, la façon dont les images se propagent, ainsi que les manières potentielles de rendre compte, dans une exposition, de ces recherches sur l'imprimé.

Ces expérimentations, qui visent à renouveler les pratiques de présentation des livres de photographies en condition d'exposition, n'ont pas trouvé écho à l'heure actuelle au Japon. Le fait que les expositions de livres de photographies sous vitrines y soient elles-mêmes inexistantes explique le peu d'intérêt des commissaires japonais à vouloir dépasser cette forme d'exposition que l'on peut considérer comme avant tout occidentale. Le seul exemple japonais en lien avec les expérimentations européennes est celui de Homma Takashi, qui a cherché à proposer une version japonaise des « Photobook Studies » de Markus Schaden. Il ne s'agit cependant pas d'expositions, mais d'une

[489] Exposition *Wolfgang Tillmans. Bibliographie 1988-2007*, librairie Walther König, Cologne, 2007.

[490] Exposition *Pierre Leguillon présente, Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971*, Kadist Art Foundation, Paris, 06 décembre 2008 — 08 février 2009 ; exposition *Pierre Leguillon présente, Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971*, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines, 28 mars — 07 juin 2009. Dans le dossier de presse de l'exposition au CRP Nord-Pas-de-Calais, Pierre Leguillon précise et justifie ses choix scénographiques, volontairement épurés : « J'ai voulu montrer les images effectivement publiées, qui diffèrent de certains tirages d'exposition, et surtout comment elles avaient été publiées. Ça partait d'un constat : dans ces magazines des années 60, les images étaient bien reproduites, dans des mises en pages parfaites. Je me sers donc de la mise en page comme d'une structure d'exposition "préfabriquée" : les passe-partout sont déjà là, ainsi que le titre des images et la signature de l'artiste. Je n'ai donc pas de cartel à ajouter. » Voir également : Garance Chabert, « Diane Arbus, Rétrospective imprimée, 1960-1971 », *art21*, n° 21, février-mars 2009, p. 62-64.

[491] Expositions *Walker Evans : the Magazine Work*, MOCAP, Cracovie, 15 mai — 16 juin 2014 ; Fotomuseum, Anvers, 26 juin, 11 novembre 2014 ; Pôle Image Haute-Normandie, Rouen, 13 mars — 09 mai 2015.

[492] Exposition *Ed van der Elsken, Imprimés*, EESAB, Rennes, 29 mai — 26 juin 2013 ; exposition *Ed van der Elsken, Imprimés*, Le Point du Jour, Cherbourg-Octeville, 02 novembre 2014 — 01 février 2015.

transposition imprimée. Dans chaque livraison de la revue japonaise de photographie *IMA*, Homma, aidé d'Iseki Ken^[493], propose, depuis 2012 et jusqu'à l'automne 2014, une rubrique intitulée « *Fotobukku sutadīzu* » [Photobook Studies]. Il y présente sur deux pages l'étude d'un artiste à travers les livres de photographies qu'il a produits, en cherchant les ouvrages qui ont pu l'influencer ou qu'il a influencés. Parfois, l'étude est thématique et fait office de référencement de livres de photographies sur un sujet, tout en matérialisant les relations entre les différents auteurs. Cette rubrique tenue par Homma est surtout destinée à donner des informations supplémentaires sur les livres, mais pas forcément à les représenter en détails, pas plus qu'à remplacer leur prise en main par le lecteur.

4. Le livre de photographies japonais, avec ou sans gants blancs

Dire qu'il n'y a eu ni exposition de livres sous vitrines, ni dispositifs plus expérimentaux de présentation du livre au Japon ne signifie pas pour autant qu'aucune exposition de livres de photographies n'y a été réalisée. La première exposition d'envergure – et actuellement l'unique – dédiée spécifiquement au livre de photographies est cependant tardive et date de 2012. L'exposition *Araki Nobuyoshi shashinshû-ten Arâkî* [Les livres de photographies d'Araki Nobuyoshi] s'est tenue au IZU PHOTO MUSEUM, avec pour particularité de laisser en consultation libre la quasi intégralité des livres exposés^[494] (fig. 110). Les concepteurs de l'exposition la décrivent ainsi dans le catalogue :

« Dans cette exposition, les visiteurs pourront avoir directement en main la quasi-totalité des livres de photographies d'Araki, de ses albums conçus manuellement dans les années 1960 jusqu'à ses toutes dernières publications. Plus que n'importe quelle autre exposition, les visiteurs pourront ressentir toutes les particularités de la pratique d'Araki, rien qu'en touchant l'encre et le papier, en sentant les livres et en tournant les pages^[495]. »

Les commissaires de l'exposition insistent sur la rencontre sensorielle et tactile qui doit s'opérer entre le public et les livres. Le fascicule de l'exposition annonce même qu'« il sera

[493] Iseki Ken tient le blog ieieioo.com, rare blog japonais spécialisé sur les livres de photographies. Il y présente des livres occidentaux, en japonais, et à l'inverse des livres japonais, en anglais.

[494] Exposition *Araki Nobuyoshi shashinshû-ten Arâkî* [Les livres de photographies d'Araki Nobuyoshi], IZU PHOTO MUSEUM, Nagaizumi-chô, 11 mars — 29 juillet 2012. Les différentes expositions de livres de photographies incluant des livres japonais sont listées dans la chronologie en annexes, p. 519-533.

[495] Kohara Masashi, Nagahara Kôji (dir.), *Shashinshû-kyô Arâkî* [Araki, le fou de livres de photographies] (cat. expo.), Nagaizumi-chô, IZU PHOTO MUSEUM ; NOHARA, 2012, p. 2 : 「本展では荒木が1960年代に制作したスクラップブックから最新刊にいたる400冊以上の写真集のほぼ全てを来館者が直接手に取ることが出来るように展示いたします。紙やインクに触れ、臭いをかぎ、ページをめくるといった体験を通して、通常の写真展だけでは捉えがたい《アラキー》の全貌と迫ります。」 [ma traduction].

possible de ressentir, directement *sur la peau*, l'originalité de la culture photographique et de la culture éditoriale du Japon^[496] ». Tous les ouvrages édités d'Araki sont disponibles, présentés dans une grande pièce sur des supports fixés au mur, de manière à le recouvrir. Ils forment ainsi un mur de couvertures attestant de la profusion éditoriale de l'auteur. Tous ces livres sont mis à disposition : il est possible de les feuilleter debout ou bien de s'asseoir pour prendre son temps. Une grande table est installée à cet effet au centre de la pièce, pour les visiteurs désirant prendre plus amplement connaissance des quelques quatre cents livres présentés. Seuls quelques ouvrages trop fragiles ou trop rares sont placés sous vitrines (notamment les premiers albums de 1963-1967 avec des tirages originaux, conservés au musée de Setagaya, ainsi que les vingt-trois volumes des *Xerox Books*, réalisés à la photocopieuse en 1970). Même dans le cas des ouvrages sous vitrines, ceux-ci ont au préalable fait l'objet d'une numérisation, et les visuels sont projetés au mur à côté des vitrines afin d'en saisir la teneur.

Sensiblement à la même période, les livres de photographies japonais sont au cœur de plusieurs expositions qui se sont déroulées en Occident. Les ouvrages japonais y étant peu ou mal connus, il est donc d'autant plus nécessaire de ne pas se contenter de livres sous vitrines dont on ne pourrait appréhender le contenu, mais de pouvoir là aussi laisser la possibilité aux visiteurs d'avoir les publications en main. Du 27 avril au 8 mai 2011, sur une courte période, Le Bal à Paris a organisé une exposition intitulée *Japanese Photobooks Now*, sur une idée d'Ivan Vartanian. L'exposition occupe la grande salle du rez-de-chaussée du Bal et présente cent livres de photographies japonais récemment publiés. Les ouvrages sont repartis en plusieurs pôles thématiques, soit dans des vitrines, soit sur des tables à la libre disposition du public. Il y a donc ici deux modalités de présentation des livres : une manière classique, sous vitrines, et une autre tournée vers la consultation, permettant de véritablement saisir le contenu des livres au-delà des cartels explicatifs qui accompagnent les ouvrages. Le fait de faire découvrir de nouveaux livres, auteurs et images, est l'objectif affirmé des concepteurs de l'exposition, qui déclarent que « cette sélection d'ouvrages récents publiés par des artistes à compte d'auteur, des petites maisons d'édition indépendantes ou des galeries, présente de nombreuses tendances photographiques dans toute leur variété, sur plusieurs générations, avec l'espoir de démontrer la riche diversité et individualité de la création photographique japonaise contemporaine^[497]. » Il semble d'autant plus difficile d'admettre le choix des vitrines pour certains livres que la mise sous verre empêche justement de « démontrer la riche diversité » de ces publications, à

[496] Anonyme, fascicule de l'exposition *Araki Nobuyoshi shashinshû-ten Arâki*, 2012 : 「日本の写真文化や出版文化の独自性を肌で感じることができます。」 (je souligne) [ma traduction].

[497] Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Japanese Photobooks Now*, Le Bal, Paris, 27 avril — 8 mai 2011, n.p.

moins de s'arrêter à une comparaison entre les couvertures des différentes publications. Ivan Vartanian présente son exposition comme la volonté de présenter au public parisien les nouveaux auteurs des années 2000-2010 :

« Takashi Homma, Taiji Matsue... [Ivan Vartanian regarde autour de lui sur les tables de l'exposition] Lieko Shiga, Masafumi Sanaï. Ce sont les noms à retenir. Et aussi Tomoki Imai, dont je pense qu'il n'a pas fini de nous surprendre. Et encore Takashi Yasumura. Dans l'exposition, j'ai tenté d'être assez exhaustif. Je pense qu'il y manque peu de noms parmi ceux qu'il faut connaître dans la photographie japonaise^[498]. »

En voyant la place réservée à certains de ces auteurs dans l'exposition, on peut douter de la capacité de la manifestation à réellement contribuer à présenter au public européen ces artistes mal connus hors du Japon. Le leporello *Ômizuo* et le rouleau *Nakazora* de Yamamoto Masao sont par exemple présentés dans des vitrines ; ce que la fragilité et la difficulté de manipulation inhérentes à ces supports éditoriaux peuvent rendre concevable, mais le choix de ne déplier le rouleau que sur une cinquantaine de centimètres laisse dubitatif (fig. 111). Concernant Homma Takashi, l'un des « noms à retenir » comme le désigne Vartanian, il est présent dans l'exposition à travers deux publications : *Tokyo and My Daughter* (2006) et *Trails* (2009). Deux publications ni anciennes, ni coûteuses. À l'époque, *Trails* se trouvait facilement en librairie au Japon au prix de 2160 yens (soit moins de 20 €), *Tokyo and My Daughter*, édité par Nieves et distribué par les Presses du Réel, s'achetait alors 16 €. Des montants qui ne semblent pas justifier le fait de les protéger dans des vitrines, à moins de vouloir signifier leur valeur symbolique. Et qui surtout nuisent à une meilleure compréhension et diffusion de la photographie japonaise contemporaine, ce qui est pourtant le but avoué des concepteurs de l'exposition. Il n'empêche, l'exposition *Japanese Photobooks Now* de 2011 devient le modèle, en Occident, de l'exposition de livres de photographies japonais.

L'année suivante, le photographe Jason Evans, toujours avec l'appui d'Ivan Vartanian, met en place une nouvelle exposition sur les livres de photographies japonais contemporains, cette fois à Londres. La scénographie de l'exposition à la Photographers' Gallery est plus radicale qu'au Bal. En entrant dans l'unique pièce de l'exposition *Contemporary Japanese Photography*, le visiteur fait face à des murs vides, à l'exception de trois inscriptions : le titre de l'exposition, un accueillant « bienvenue » (*welcome*) et une formule sous forme d'invitation, « prière de ne pas toucher » (« do not touch ») (fig. 112). Autour de la pièce courent des étagères supportant les livres de photographies, avec au centre de grandes tables en bois et des bancs. Aucune vitrine n'est installée dans la pièce. Les visiteurs peuvent donc soit consulter les ouvrages debout en prenant

[498] Rémi Coignet, « Ivan Vartanian », in *Conversations*, op. cit., p. 248.

appui sur les étagères placées à hauteur raisonnable pour lire, soit prendre les livres avec eux et s'attabler, pour prendre plus de temps. Ce choix de scénographie prend comme modèle la salle de lecture de la bibliothèque plutôt que l'exposition, ce qui se justifie pour Vartanian par les qualités intrinsèques de la photographie japonaise :

« La nature de la photographie japonaise requiert un moyen différent de regarder la photographie : non pas comme des images isolées accrochées au mur, mais comme une séquence d'images agencées ensemble, enlacées, renversant les coins des pages, se retrouvant entourées de texte ou le recouvrant. On trouve dans la photographie japonaise un certain vacarme, un tapage, qui s'avère inopportun pour le cube blanc de la galerie, immaculé et silencieux. Le *white cube* privilégie un type particulier de photographie qui s'adapte bien à sa structure. Dans cette exposition, nous proposons de nous dégager de ces conventions^[499]. »

Le discours de Jason Evans est moins ambitieux, il ne déclare pas renouveler l'exposition de la photographie, pas plus qu'« [il] ne prétend être une autorité en matière de photographie japonaise^[500] ». Il souhaite seulement partager avec les visiteurs des contenus aussi inspirants que déconcertants (« bewildering, inspiring material^[501] ») pour le public occidental.

Même en l'absence de vitrines, l'exposition n'abandonne cependant pas un dernier élément issu de la bibliophilie : l'obligation faite aux visiteurs de porter des gants blancs pour pouvoir toucher les livres. Là encore, ceci se comprendrait pour des livres rares, précieux et fragiles, ce que ne sont pas les livres exposés dans la Photographer's Gallery, qui sont tous récents. *Spider's Strategy* (2001) de Kanemura Osamu est peut-être l'une des seules exceptions, puisqu'il compte parmi les ouvrages les plus anciens de la sélection, qu'il est plus difficile à trouver en librairie et que sa côte a augmenté depuis qu'il a été mis en avant dans le volume 2 du *Livre de photographies. Une histoire* de Gerry Badger et Martin Parr^[502]. Et encore, dans un relevé du coût des livres exposés dans l'exposition londonienne, Peter Evans estime *Spider's*

[499] Ivan Vartanian, « Statement », *Contemporary Japanese Photobooks* [en ligne], 18 juillet 2012 : <http://contemporaryjapanesephotobooks.tumblr.com/#!/post/27481236772/statement-by-ivan-vartanian> (consulté le 11 décembre 2014) : « The nature of Japanese photography requires a different way of viewing photography : not as isolated images mounted on a wall but as a sequence of images that are bound together, interrelated, spilling off the edges of the pages, and overlaid or bookended with text. There is a noisiness to Japanese photography that is unwelcome in the subdued and pristine space of the gallery's white cube. The white cube favours one particular type of photography to perform well within its structures. In this exhibition, we propose to disengage those connotations and conventions of viewing. » [ma traduction].

[500] Jason Evans, « Statement », *Contemporary Japanese Photobooks* [en ligne], 18 juillet 2012 : <http://contemporaryjapanesephotobooks.tumblr.com/#!/post/27481210410/statement-by-jason-evans> (consulté le 11 décembre 2014) : « I do not claim to be an authority on Japanese photography » [ma traduction].

[501] *Ibid.*

[502] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, op. cit., p. 318.

Strategy à 17 900 yens (environ 150 €), ce qui reste une somme abordable pour la galerie^[503]. On peut alors s'interroger sur le besoin de faire porter des gants aux visiteurs. Ils empêcheront certes de tacher les livres avec leurs doigts, mais ils ne pourront rien contre ce qui est le plus dommageable pour ces publications : le fait d'abîmer ou de « casser » la reliure. Alors quel besoin y a-t-il d'imposer ces gants de coton (d'autant plus que les livres, acquis pour l'occasion, ne réintégreront aucune collection), si ce n'est pour participer à la mise en scène et faire croire à des publications si inestimables qu'on ne peut les toucher à mains nues ? On est bien loin de l'enthousiasme de Jason Evans à partager ces livres de photographies, ou de la simplicité affichée par la scénographie.

Toutes ces expositions sont dans le prolongement d'autres manifestations occidentales liées au livre – pas nécessairement de photographies – visant à promouvoir l'imprimé et à trouver d'autres façons de le rendre disponible en condition d'exposition. On peut penser notamment au projet « Archizines », qui se consacre aux publications en lien avec la recherche en architecture. Le Britannique Elias Redstone, initiateur d'« Archizines », fait de la manipulation des publications la condition *sine qua non* de l'existence de ces expositions :

« Dès le départ, il était important que les visiteurs soient capables de tenir en main les publications et de les feuilleter à volonté. Ils doivent pouvoir y trouver ce qui les intéresse, comprendre à quoi elles ressemblent et d'où elles viennent. Il a été décidé que chaque magazine montrerait un numéro – pas forcément le dernier paru ni le premier numéro, mais les éditeurs peuvent choisir un numéro qui leur semble important ou qui est d'une certaine manière représentatif de la publication^[504]. »

Le projet « Archizines » a déjà fait l'objet de plusieurs expositions, renouvelant chaque fois la scénographie et les modes de présentation. En revanche, un point d'honneur est mis pour qu'il soit chaque fois possible de véritablement lire les ouvrages, sans se contenter de la couverture. On retrouve la même exigence dans toutes les autres expositions de livres de photographies japonais organisées depuis *Contemporary Japanese Photography* à Londres en 2012. C'est ainsi le cas pour *10 x 10 Japanese Photobooks* (2012) à New York, à la bibliothèque de l'International Center of Photography, pour *La Librairie imaginaire TOKYO-GA* (2014) à la Galerie-T à Paris, ou encore pour *New Japanese Photography* (2015) à la Doomed Gallery de Londres. Les livres y sont

[503] Peter Evans, « Rare Japanese Photobooks in London », *Microcord*, 15 juillet 2012 [en ligne] : <https://microcord.wordpress.com/2012/07/15/rare-japanese-photobooks-in-london/> (consulté le 11 décembre 2014).

[504] Elias Redstone, « On Archizines », in *Archizines*, Londres, Bedford Press, 2011, p. 22 : « From the start, it was important that visitors should be able to handle the publications and browse through them at leisure. They should find out what makes them interesting, what they feel like and where they come from. It was decided that each publication would show one issue — not necessarily the newest or the first, but the editors could pick an issue that was important to them or representative of the publication in some way. » [ma traduction].

présentés sommairement, sur des tables auxquelles le public peut s'asseoir, le contact entre le livre et le visiteur devant être le plus direct possible, c'est-à-dire en tenant le livre entre les mains, sans obstacles ni intermédiaires, tout en invitant à prendre le temps de lire. Le dispositif est réduit à son minimum et prend globalement la forme d'une salle de lecture. Toutes ces expositions de livres de photographies japonais ont trait à la production contemporaine. Assez naturellement, ce genre d'expositions n'a pas de raison d'avoir lieu au Japon, puisque les livres y sont plus facilement accessibles. Il suffit de se rendre dans une librairie spécialisée pour obtenir sensiblement le même contenu que dans ces salons de lecture. Ainsi, aucune exposition similaire sur le livre de photographies japonais ne s'est pour l'instant déroulée au Japon.



Le livre de photographies japonais, de par la reconnaissance institutionnelle dont il fait l'objet depuis quelques années, est de plus en plus fréquemment présent dans les expositions en Occident, après avoir été longtemps ignoré des commissaires d'expositions. Si cette prise en compte, même tardive, du livre et de l'imprimé dans la pratique des photographes japonais est à saluer, son intégration dans l'exposition n'en est pas moins complexe. À des raisons matérielles liées à la rareté et à la fragilité de certains supports, les deux principaux obstacles à la mise en exposition du livre résident dans la nécessité pour le visiteur de manipuler l'ouvrage et dans le fait qu'il soit généralement un objet destiné à une consultation individuelle, ce qui s'accorde peu avec le caractère public et collectif de l'exposition. Ceci porte Horacio Fernández à considérer qu'« un modèle viable de musée photographique est tout près d'être une bibliothèque spécialisée^[505] ». Si on envisage la bibliothèque comme lieu d'exposition des livres, se substituant à la galerie ou au musée, les ouvrages intégreraient alors un espace particulier – tour à tour de consultation, de travail, d'exposition –, à l'image de ce que Leszek Brogowski et Aurélie Noury ont établi au Cabinet du Livre d'Artiste à Rennes. Fort de ses expérimentations au CLA, Leszek Brogowski en arrive au positionnement suivant quant à l'exposition de livres :

« Étant donné que les livres ne bénéficient pas du dispositif d'exposition propre à la galerie, et que l'institution du sens qu'ils induisent ne repose pas sur la séparation des espaces architecturaux d'exposition – on l'a vu –, j'en suis venu à proposer, à la place du terme d'exposition, l'expression "rangement structuré de livres", afin de désigner la façon dont nous les disposons au Cabinet autour d'une thématique ou de la démarche d'un artiste, *toute bibliothèque étant par ailleurs un rangement structuré de livres*^[506]. »

[505] Horacio Fernández, *Les Livres de photographie d'Amérique latine* (cat. expo.), op. cit., p. 14.

[506] Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », art. cit., p. 129.

Quels que soient son contenu et sa forme, l'exposition apparaît actuellement comme l'une des étapes incontournables dans la carrière d'un artiste. D'un point de vue pragmatique (pour la visibilité de l'artiste) autant que symbolique, elle est une étape à laquelle il ne peut que difficilement se soustraire. L'exposition est en effet un passage obligé pour la reconnaissance artistique d'un artiste par l'institution culturelle, tout comme un marqueur indicatif pour le marché de l'art. En cela, l'exposition – d'art, de photographie ou de livres de photographies – agit bien comme une « situation institutionnelle de manifestation de l'art^[507] ». L'exposition est un rituel de l'économie artistique, une « routine » comme la nomme Leszek Brogowski, qui « consiste à accrocher les œuvres dans l'espace dédié d'une galerie d'art, organiser un vernissage, envoyer des cartons d'invitation, produire un catalogue, vendre les œuvres exposées, etc.^[508] ». Dans la plupart des cas, « l'exposition reste l'écran sur lequel se projette l'activité sociale de l'artiste^[509]. » Pourtant, si l'on considère l'exposition comme le moment où l'œuvre est instituée en tant qu'œuvre, on ne peut que soulever la contradiction qui consiste à exposer des livres, dont l'une des caractéristiques est d'avoir été publiés pour échapper à ce type de présentation de l'image photographique.

Concernant plus spécifiquement les livres de photographies japonais, on s'aperçoit que les expositions les incluant n'ont majoritairement pas lieu au Japon, mais plutôt en Occident. Alors que différentes formes d'exposition sont à l'essai en Europe et aux États-Unis depuis une quinzaine d'années – présentation sous vitrines, en libre consultation ou selon des dispositifs plus élaborés –, les institutions culturelles japonaises semblent pour l'instant se désintéresser de ces manifestations. À cela plusieurs raisons, l'une des principales étant la difficulté à mettre en valeur des œuvres reproductibles qui existent dans le même temps en librairie ou en bibliothèque, à des centaines voire des milliers d'exemplaires. En revanche, en Occident, où ces livres sont moins disponibles, leur rareté contribue à l'engouement dont ils font l'objet, de la part du public comme du marché. Bien que le statut de ces livres japonais change quand ils quittent la bibliothèque pour la galerie, qu'une certaine forme de respect s'instaure et que le rapport originel du visiteur/lecteur à ceux-ci s'en trouve aussi modifié, ces expositions concourent indéniablement à la circulation et à une meilleure diffusion des pratiques japonaises en matière d'édition photographique en dehors des frontières du pays.

[507] Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel ; Genève, Mamco, 2008, p. 117.

[508] Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », art. cit., p. 111.

[509] Jean-Marc Poinot, « Dénî d'exposition », in Michel Bourel (dir.), *Art conceptuel I : On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner* (cat. expo.), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1988, p. 14.

Systèmes éditoriaux transposés dans l'exposition

Tout en ayant une pratique généralement tournée vers la publication, les photographes japonais n'excluent pas pour autant l'exposition comme moyen de présenter leurs photographies, à condition que celle-ci permette de reproduire certains effets à l'œuvre dans leurs livres. Yamagishi Shôji pointait déjà cet écueil possible, celui de l'écart entre publication et exposition, dans son introduction au catalogue de l'exposition *New Japanese Photography* au MoMA en 1974. Il indiquait alors que les photographes japonais « réalisent souvent des livres, en regroupant des images autour d'un thème commun. Toute la valeur que l'auteur a pu donner à ses œuvres ne peut être comprise quand les photographies sont isolées des autres pour être alignées sur les murs d'un musée. De plus, en exposant ces œuvres, qui étaient initialement destinées à être imprimées, le risque est grand de perdre l'intention première du photographe^[510]. » Vouloir reproduire les accrochages classiques (où les images sont encadrées sur le mur, clairement séparées les unes des autres) ne peut que modifier en profondeur les intentions des photographes. Dans son introduction, Yamagishi réitère aussi l'affirmation selon laquelle les hiérarchies diffèrent en Occident et au Japon pour les photographes : l'exposition plutôt que le livre chez les photographes occidentaux, l'inverse au Japon.

Le livre est un support avec ses caractéristiques propres : il est transportable, peu volumineux, peut contenir un grand nombre d'images et de texte, et suppose une appréhension individuelle. Tandis que l'exposition implique la mise en relation d'objets avec un espace donné, mais aussi avec le corps du spectateur, amené à regarder les œuvres et à se mouvoir dans cet espace. Dans le cas d'une exposition conçue à partir de clichés réalisés initialement pour la page imprimée, ces différences impliquent, de la part de l'artiste, du commissaire d'exposition ou du scénographe, de réussir à transposer les effets du livre au sein de l'exposition. Si selon J.H. Engström « ce qui est exprimé dans

[510] Yamagishi Shôji, « Maegaki » [Introduction], in John Szarkowski, Yamagishi Shôji, *New Japanese Photography* (cat. expo.), New York, Museum of Modern Art, 1974, p. 15-16 : 「仕事をまとめるには、テーマに沿ったイメージをいくつも重層、複合させた一冊の本という形をする場合が多い。だから前後を形成している他の写真と切り離し、またまず印刷のためのものとしてあった写真を、美術館の壁に並べて鑑するのは、意図と方法がそぐわないばかりか、作者が創りあげた価値そのものを見失わせる危険がある。」 [ma traduction].

un livre est souvent plus complexe et intéressant que, par exemple, un accrochage de photographies sur un mur^[511] », il est néanmoins possible d'imaginer des dispositifs de présentation des photographies eux aussi complexes, la photographie étant un support reproductible et suffisamment malléable pour autoriser les expérimentations. On peut donc s'interroger sur les moyens par lesquels les photographes japonais ont pu traduire dans l'espace les effets produits par la lecture des livres de photographies, leur donnant ainsi une nouvelle matérialité, notamment lors des expositions hors du Japon^[512]. Ce n'est pas directement du livre dont il est question ici, mais plutôt du déplacement de certains de ses effets dans un système – l'exposition – qui est un format de diffusion de l'art propre à l'Occident.

Après un rapide retour sur les relations entretenues entre le livre et l'exposition, un examen des modalités de présentation des photographies chez les artistes japonais s'impose. Plusieurs aspects et formes d'exposition sont à observer : l'aménagement spatial des salles d'exposition, la question de l'installation photographique, et enfin les possibilités offertes par la projection et la vidéo, particulièrement dans le travail de Kawauchi. Ceci afin de balayer l'ensemble des choix de monstration de l'image photographique effectués par Kawauchi, Homma, Sanai et Yamamoto en condition d'exposition, et d'observer comment ils adaptent, dans l'espace de la galerie^[513], certains de leurs choix éditoriaux.

1. Équivalences supposées entre livre et exposition

La publication et l'exposition sont deux dispositifs distincts permettant de présenter des photographies, des œuvres ou, de manière générale, des idées. Elles se rejoignent cependant dans le fait de viser toutes deux une certaine mise en avant de leur contenu à destination d'un public, quel qu'il soit. Ainsi, l'exposition est-elle « l'action de mettre en vue ; [le] fait d'être montré, exposé », tout autant que la « présentation au public d'œuvres d'art ; [l'] ensemble des œuvres exposées ». La publication se définit quant à elle comme

[511] Anonyme, « JH Engström Is About to Release His Fifteenth Photo Book », *Vice* [en ligne], 12 septembre 2013 : <http://www.vice.com/read/jh-engstrom-ende-und-anfang> (consulté le 15.10.2014) : « What can be expressed in a book is often more interesting and complex than, for example, a photographic work hanging on a wall. » [ma traduction].

[512] Des quatre photographes du corpus, Sanai est celui pour lequel publier a le plus d'importance, au point de se désintéresser de la pratique de l'exposition. Il a très peu exposé jusqu'à présent, participant à quelques expositions collectives ou accrochant des tirages dans des lieux extérieurs au monde de l'art, tels que des cafés. Ceci explique le traitement sommaire qui lui est réservé dans ce chapitre, pour se concentrer davantage sur les expositions de Homma, Kawauchi et Yamamoto.

[513] Le terme « galerie » sera utilisé pour désigner de manière générique les lieux d'exposition ; il regroupe donc la galerie commerciale, le musée et le centre d'art.

l'« action de publier un texte, une revue, un livre », et plus généralement comme l'« action de rendre public, de publier une information, une opinion^[514] ». Dans les discours sur l'exposition et sur l'édition liée à l'art et à l'image, on observe un amalgame fréquent entre ces deux dispositifs, comme s'ils étaient équivalents. Dès la fin des années 1960, la naissance de l'art conceptuel va asseoir l'idée du livre comme espace alternatif, « un moyen qui contourne l'exclusivité des galeries et de la communauté des critiques^[515] ». On retrouve la même rhétorique dans de nombreux écrits, notamment américains, rédigés pendant la décennie 1970, attestant de l'importance des liens entre livre et exposition. La critique Kate Linker revient ainsi en détails sur la situation américaine :

« [Dick] Higgins posait en principe l'équivalence du livre et de l'exposition, ce que l'art conceptuel, historiquement parlant, allait confirmer. L'une de ses principales contributions fut de confirmer le livre dans son rôle de médium pour les arts visuels^[516]. La relation était de symbiose, car les livres non seulement fournissaient des vecteurs pour l'art, mais, dans leur propre développement, ils se nourrissaient de l'idéologie du mouvement. Le glissement de l'objet vers l'information et de la galerie vers le texte trouva une confirmation dans cette forme de multiple bon marché et non commercial qu'est le livre. [...] »

Le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut délibérément établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions. Le *Xerox Book* de 1970^[517] contenait des travaux sériels d'Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris et Weiner. Centrale était l'idée d'équivalence entre exposition et espace (imprimé) ; centrale aussi l'idée de s'adresser à un public large et implicitement international^[518]. »

Kate Linker précise deux éléments essentiels. Le premier est le fait que la publication n'est plus entièrement subordonnée à l'exposition, comme cela pouvait être le cas avec le catalogue d'exposition. Dans les exemples qu'elle donne, il ne s'agit pas de reproduire les œuvres de l'exposition afin d'en garder une trace, mais plutôt de proposer une autre manière de présenter et de diffuser les œuvres. L'autre point qu'elle soulève est celui

[514] Définitions tirées du dictionnaire *Larousse*.

[515] Martha Wilson, « Artists Book as Alternative Space », in *Artists Books : Bookworks* (cat. expo.), Melbourne, Ewing and George Paton Galleries, 1978 : « a channel which circumvents the exclusivity of galleries and the critical community » [ma traduction]. Disponible en ligne : http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php.

[516] Kate Linker renvoie ici à : Lucy R. Lippard, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, vol. 65, n° 1, janvier-février 1977, p. 40-41.

[517] Les traducteurs de l'article précisent qu'« en réalité, il fut édité en 1968, à New York par Seth Siegelaub et John W. Wendler à mille exemplaires. »

[518] Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », art. cit., p. 13-14.

de la possibilité de « s'adresser à un public large et implicitement international », en n'étant plus contraint par l'espace-temps de l'exposition. Ces remarques sont valables pour les artistes américains de l'art conceptuel des années 1970 mais elles le sont tout autant pour les photographes publiant des livres. Pierre Leguillon parle à propos des éditions d'artistes utilisant l'image photographique, tels qu'Ed Ruscha ou qu'Hans-Peter Feldmann, d'expositions « à consommer sur place ou à emporter », qu'« on peut [...] rouvrir chez soi^[519]. » Cette réflexion n'est pas l'apanage des auteurs occidentaux, on la retrouve dès le début des années 1930 sous la plume du critique Itagaki Takao qui s'interroge : « En tant que forme destinée à présenter la photographie artistique, des expositions de photographie ont déjà lieu, imitant les expositions de peinture. Mais la forme de l'album de photographies n'est-elle pas la plus appropriée ? Elle qui n'est pas contrainte par les limites spatiales ou temporelles de l'exposition et que l'on peut aisément acquérir^[520]. »

Le livre comme potentielle galerie pliable, que l'on peut consulter n'importe quand, se matérialise chez Yamamoto par un système de mise en page développé dès sa première publication, qu'il applique scrupuleusement dans ses livres ou les portfolios qu'il édite. Les clichés y sont généralement disposés seuls sur chaque page, voire par deux, mais rarement plus. L'aspect des images reproduites rappelle celui des tirages originaux : des photographies de petites dimensions, qui semblent vieilles, parfois déchirées ou aux coins abîmés. Les clichés reproduits apparaissent alors comme des répliques exactes des tirages argentiques, avec leurs bords irréguliers et leurs coins cornés. Outre les qualités physiques des tirages simulées sur la page du livre, le rapprochement possible entre mise au mur et mise en page est encore accentué par l'ajout d'une ombre sous chaque photographie imprimée, imitant celle des tirages collés sur les cimaises lors des expositions. Cette ombre permet, de surcroît, d'éviter une coupure trop franche entre les bords de la photographie et le fond blanc, et de mieux intégrer l'image à la composition de la page. Malgré des ressemblances avec les installations, les compositions publiées de Yamamoto ne reprennent pas de manière littérale les accrochages de ses expositions. Il cherche à créer l'illusion de la matérialité pour ses photographies imprimées, mais il s'agit de « re-production » et non de reproduction. Le livre de photographie n'est pas pensé comme un recueil ou catalogue des clichés, mais comme un espace de structuration des

[519] Pierre Leguillon, « Oublier l'exposition avec un luxe de détails », *ArtPress*, hors-série n° 21 : « Oublier l'exposition », 2000, p. 14.

[520] Itagaki Takao, « Shashin geijutsu no shōrai ni tsuite » [L'avenir de la photographie artistique], *Kōga*, vol. 2, n° 6, juin 1933 : 「写真芸術の発表形式としては、現在すでに行きつなりつつある絵画展覧会の形式を模倣して『写真展覧会』が行われていますが、展覧する場所とか展覧会を訪れる時間とかの制限もなく、かつ、はるかに手軽く作品を所有することを可能にするためには、写真帳の形式によるのが至当でありましょう。」 [ma traduction].

images entre elles, ce qui nécessite un dispositif de présentation particulier.

Le modèle inversé de la « galerie pliable » est celui de l'exposition organisée comme un livre. Prenant appui sur les expositions didactiques allemandes des années 1920-1930, Olivier Lugon a mis en avant le rôle des graphistes et du champ de l'imprimé pour la conception des expositions de photographies. À propos de l'exposition *Film und Foto* à Stuttgart en 1929 à laquelle le typographe Jan Tschichold participait en tant que membre du comité d'organisation, il précise ainsi que « tout comme elle fait entrer dans l'espace de la contemplation maintes productions de la photographie appliquée, de la vue scientifique à la publicité, elle brouille dans sa scénographie les frontières entre l'exposition d'art et la présentation didactique ou publicitaire, transférant comme elle au mur et à l'espace des formules issues des pratiques graphiques : forte présence du texte et de la titraille, chapitrage avec images d'accroche de grand format, travail sur la grille^[521]. » Contemporain de l'exposition *Film und Foto* sur laquelle il écrit, Wilhelm Lotz évoque quant à lui le fait qu'« une exposition est dans le meilleur des cas un livre d'images vivant^[522]. » On retrouve l'influence du graphisme sur d'autres expositions didactiques de la même période, avec par exemple *Fotografie der Gegenwart* en 1929, scénographiée par le graphiste Xanti Schawinsky, qui compose l'accrochage au mur selon des grilles évoquant celles destinées à la composition des pages de magazine^[523]. Ou encore *Das Lichtbild* à Munich, conçue par le graphiste Paul Renner. L'exposition devient alors « un vaste *lay-out* en trois dimensions^[524] », dans lequel « art graphique et art spatial ne font réellement plus qu'un et la maquette au sens typographique peut se métamorphoser en maquette au sens architectural du terme^[525] ». Ce modèle est exporté aux États-Unis, par l'intermédiaire d'Herbert Bayer, notamment pour les grandes expositions didactiques du MoMA pendant la Seconde Guerre mondiale (*Road to Victory : A Procession of Photographs of the Nation at War*, 1942 ; *Airways to Peace : An Exhibition of Geography for the Future*, 1943 ; *Power in the Pacific*, 1945, qui reprend les grands principes de Bayer).

Les expériences de scénographie d'expositions de photographies allemandes et russes sont introduites au Japon à partir de 1933, par un article du graphiste Hara

[521] Olivier Lugon, « L'exposition moderne de la photographie », in Gaëlle Morel (dir.), *Les Espaces de l'image* (cat. expo.), Montréal, Le Mois de la Photo, 2009, p. 204.

[522] Wilhelm Lotz, « Film und Foto » (1929), in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 81.

[523] Au moins pour l'exposition à Magdeburg du 28 novembre au 29 décembre 1929, l'une des dix étapes de l'exposition, qui est la plus commentée.

[524] Olivier Lugon, « La photographie des typographes », art.cit., p. 113.

[525] Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études Photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 114.

Hiromu et un autre de l'architecte et photographe Yamawaki Iwao^[526]. Ce dernier étudie au Bauhaus, où il se rend avec sa femme Yamawaki Michiko, designer textile, de 1930 à 1932, période durant laquelle il s'initie à la technique du photomontage. C'est d'ailleurs par le biais du photomontage monumental, à l'échelle du mur, que s'illustreront Hara et Yamawaki. Le premier réalise un *photomural* de très grandes dimensions pour le pavillon japonais, conçu par l'architecte Sakamoto Junzô, lors de l'Exposition universelle de 1937 à Paris, avec l'aide des photographes Kimura Ihee, Watanabe Yoshio et Koishi Kiyoshi^[527]. Deux ans plus tard, Yamawaki propose à son tour un *photomural* sur plusieurs dizaines de mètres décrivant la vie quotidienne et les attraits touristiques du Japon, lors de la Foire internationale de New York de 1939-1940^[528]. Le *photomural* chez Hara Hiromu reprend les expérimentations menées autour du livre en accordéon, comme il a pu les développer avec l'ouvrage *Nippon : The Nation in Panorama* (1937), destiné lui aussi à la promotion du Japon à l'étranger. Le *photomural* est alors à considérer comme une reproduction du livre à l'échelle du bâtiment, déployant sur des dizaines de mètres un principe graphique d'envahissement de l'espace – de la surface du papier puis du mur –, déjà présent dans l'ouvrage.

Les comparaisons entre exposition et publication se multiplient après la Seconde Guerre mondiale, d'abord avec les mises en espace des expositions du MoMA par Edward Steichen, *The Family of Man* (1955) en tête (fig. 113). Cette dernière circule aussi à Tôkyô en 1956, mais plutôt que de reprendre à l'identique les principes développés à New York comme les autres versions itinérantes de l'exposition, l'adaptation de la version japonaise est confiée à l'architecte Tange Kenzô. Celui-ci doit travailler un espace – celui des grands magasins Takashimaya à Ginza – dont le plan s'apparente à un double L, plus complexe que celui du MoMA, qui l'oblige à modifier la mise en

[526] Hara Hiromu, « El Rishittsukii no shashin-teki sakuhin » [Les œuvres photographiques d'El Lissitzky], *Kôga*, vol. 2, n° 9, septembre 1933, p. 225-228 ; Yamawaki Iwao, « Atarashii tenrankai keshiki to shashin » [De nouvelles façons d'exposer la photographie], *Asahi kamera*, vol. 16, n° 4, octobre 1933, p. 398-401. Yamawaki revient dans son article sur la mise en espace de l'exposition *Die Presse* (Cologne, 1928), puis sur les expositions de Moholy-Nagy et de Bayer.

[527] Le graphiste Hara Hiromu, avec ses photomontages pour le pavillon japonais de l'Exposition universelle de Paris en 1937, est considéré comme le pionnier du *photomural* au Japon. Kawahata Naomichi, *Hara Hiromu to « Bokutachi no shinkappanjutsu » : Katsuji. Shashin. Insatsu no 1930 nendai* [Hara Hiromu et le groupe « Bokutachi no shinkappanjutsu » : typographie, photographie et imprimé dans les années 1930], Tôkyô, DNP Gurafikku dezain âkaibu, 2002, p. 197-203.

[528] La conception des *photomurals* japonais dans les années 1930-1940 reste encore mal connue en Occident et les travaux qui y font référence sont peu nombreux, même au Japon. Voir : Kawahata Naomichi, « Shashin to kûkan no yûgô wo mezashite. Nûyôku-bankoku-hakurankai ni okeru Yamawaki Iwao no shashin-hekiga » [Prétendre à la fusion de la photographie et de l'espace. Les *photomurals* de Yamawaki Iwao pour l'Exposition universelle de New York], in Heinz H. Becker, Nakano Toshio (dir.), *Bauhausu no shashin* [La photographie au Bauhaus], Kawasaki, Kawasaki-shi shimin myûjiamu, 1997, p. 46-61 ; Yamamoto Sae, « 1940 nen Nûyôku-banpaku ni shuppin sareta shashin-hekiga « Nippon Sangyô » ni miru "hôte shashin" no eikyô » [L'influence du photoreportage sur le *photomural* *Nippon Sangyô* à l'Exposition universelle de New York en 1940], *Dezaigaku kenkyû*, vol. 56, n° 2, 2009, p. 63-72.

espace originale (fig. 114). L'aspect général est le même qu'à New York, mais dans le détail chaque groupe d'images est retravaillé par l'architecte, avec quelques inversions dans la distribution des images (fig. 115). Pendant le voyage de Steichen au Japon en 1955 pour la préparation de l'exposition, le comité d'organisation japonais lui demande que la manifestation inclue davantage d'œuvres de photographes japonais. Avec l'accord de Steichen, le comité japonais réalise une sélection d'images tirées de magazines d'après-guerre, validée ensuite par le conservateur américain qui leur indique dans quelles sections de l'exposition insérer ces nouvelles photographies^[529]. Ces images supplémentaires compliquent encore le travail de Tange, qui doit déjà prendre en charge un espace étroit et bas de plafond, tout comme elles modifient le message en images, calibré à l'extrême par Steichen. Par la suite, quatre versions de l'exposition sont produites uniquement pour le Japon : deux complètes et deux versions réduites destinées aux plus petites villes, totalisant vingt-trois étapes en un an et demi, pour un million de visiteurs^[530]. L'exposition est accompagnée d'une version japonaise du catalogue^[531]. Les images exposées étant pour la plupart à l'origine des photographies de reportage, *The Family of Man* a pu être qualifiée de « magazine *Life* en trois dimensions^[532] ». Christopher Phillips estime pour sa part que les expositions de Steichen « ressembl[ent], avant tout, à une mise en page de magazine surdimensionnée et conçue[s] de façon à permettre un survol rapide de l'exposition plutôt qu'une contemplation prolongée^[533]. »

À partir des années 1950, les pratiques muséales s'harmonisent et les grandes expositions – pas exclusivement de photographies – sont désormais structurées par un ensemble de textes : titre pour les différentes parties de l'exposition, cartels développés pour chacune des œuvres montrées, citations reproduites sur les murs, etc. Ce lien entre œuvres et textes est synthétisé par Jérôme Glicenstein qui pose comme postulat que l'« exposition est une proposition dont le but est de véhiculer du sens par la mise en relation d'un certain nombre d'éléments visuels ou verbaux^[534] ». L'une des parties

[529] Ina Nobuo, Kimura Ihee, Tange Kenzô (et al.), « 1956 nenban. U.S Kamera nenkan wo megutte » [Année 1956. Autour de la production annuelle de la photographie américaine], table ronde organisée par la revue *Asahi kamera*, vol. 41, n° 5, mai 1956, p. 116.

[530] Kishi Tetsuo, *Sengo shashinshi* [Histoire de la photographie d'après-guerre], Tôkyô, Daviddosh, 1974, p. 29. L'exposition connaît même quelques pics de fréquentation, tels les 28 700 spectateurs en seulement deux semaines quand elle est présentée à Hiroshima en octobre 1956. À titre de comparaison, l'Europe tout entière ne compte que quarante-quatre arrêts.

[531] Edward Steichen, *Za Famirî obu man* [The Family of Man], Tôkyô, Keizai shimbusha, 1956.

[532] Kuraishi Shino, « Kurayami ha jûbun ni gakushû sareuru ka. Shashin tenji no genzai » [Peut-on bien apprendre dans le noir ? L'exposition de la photographie aujourd'hui], *Bijutsu techô*, vol. 51, n° 779, novembre 1999, p. 79 : 「立体化した『ライフ』誌」 [ma traduction].

[533] Christopher Phillips, « Le tribunal de la photographie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35 : « Exposition de la photographie », printemps 1991, p. 32.

[534] Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 86.

de son étude *L'Art : une histoire d'expositions* s'intitule d'ailleurs « L'exposition comme langage et comme dispositif^[535] ». Il y présente tout d'abord les différentes formes de texte qui composent et encadrent l'exposition, puis il étudie ce que cette présence textuelle implique vis-à-vis du spectateur. Du fait de la polysémie induite par le texte et de la liberté interprétative que celui-ci permet, Jérôme Glicenstein convient qu'« il y a davantage d'analogies entre la “lecture d'un livre” et la visite d'une exposition qu'entre la lecture d'un livre et l'écoute d'un concert (ou la vision d'un film dans une salle). La lecture, comme la visite d'une exposition, est une activité qui engage fortement le visiteur (qu'il en soit conscient ou non) à sortir de sa “passivité”^[536]. » Davantage encore que la reproduction formelle d'éléments graphiques dans l'espace d'exposition, c'est cette recherche d'une plus grande proximité avec le visiteur que Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto vont tenter de provoquer dans leurs expositions.

2. Aménagements spatiaux : quelles confrontations avec le spectateur ?

La question de la réception du contenu des images exposées, notamment photographiques, intervient très tôt chez les concepteurs d'expositions. Cette réflexion est centrale dans les projets d'El Lissitzky et d'Herbert Bayer. Elle prend appui, chez ce dernier, sur la théorisation de la vision du spectateur, expérimentée une première fois dans la salle consacrée à l'architecture de l'*Exposition de la société des artistes décorateurs* à Paris (1930), qui se cristallise par la suite dans son *Diagramme de la vision étendue* (1936). Ce schéma de Bayer, mis en application dans ses expositions *Road to Victory* ou *Airways to Peace*, établit la possibilité d'un regard en mouvement, pas seulement réduit à des rapports frontaux entre la photographie exposée et l'œil du spectateur, mais plutôt encouragé à « papillonner », à s'éparpiller (fig. 116 et 117). Comme le note Germano Celant, « il n'y a plus une seule manière de regarder ou d'exposer l'art, une manière basée sur la frontalité du mur. À la place, il y a maintenant une sorte de “perception sphérique”, où les œuvres d'art peuvent être exposées de tous les côtés^[537]. » Mais, contrairement, à ce que laisse penser le diagramme de Bayer, le visiteur est très peu libre de ses déplacements ou de ses choix de vision de l'exposition : contraint de suivre le cheminement pensé par le

[535] *Ibid.*, p. 85-149.

[536] *Ibid.*, p. 113.

[537] Germano Celant, « A Visual Machine : Art Installation and its Modern Archetypes », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (dir.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 380 (trad. fr. Jérôme Glicenstein).

scénographe, il ne peut voir les images que depuis des points de vue pensés et définis à l'avance. C'est exactement ce que recherche Herbert Bayer, faisant de l'exposition un médium de communication, considérant que l'exposition moderne « ne devrait pas tenir le spectateur à distance, elle devrait être proche de lui, le pénétrer, lui fournir des explications, démontrer, le persuader même et le guider vers une réaction directe et prévue à l'avance^[538]. » Il poursuit de la sorte : « Par conséquent, nous pouvons dire que la conception d'exposition se calque sur la psychologie de la publicité^[539]. »

Le parallèle entre exposition et media de masse est aussi partagé par certains photographes. Quand, en 1979, le photographe Hosoe Eikô est interrogé sur sa pratique de publication de livres, l'échange avec son interlocuteur aboutit au positionnement suivant :

« Thomas Dugan : Une série [photographique] est-elle pour vous d'abord une exposition, puis un livre ? Est-ce ainsi que vous procédez ?

Hosoe Eikô : Le livre est plus efficace. Une exposition est une exposition, c'est entendu. Mais quand vous ouvrez un livre, vous vivez une nouvelle expérience. Vous pouvez ressentir le temps qui passe.

Thomas Dugan : N'est-ce pas aussi présent dans l'exposition ?

Hosoe Eikô : Pour moi, les expositions n'ont pas la psychologie que je veux retrouver dans les livres ; elles sont différentes, comme le sont la radio et la télévision. Une exposition est comme une télévision ; un livre est plutôt comme la radio, plus personnel. Je suis un homme de radio, pas de télévision^[540]. »

Malgré ses réticences, Hosoe ne renonce pas pour autant à l'exposition, et il continue d'exposer en marge de ses publications. Son travail consiste alors à retranscrire dans l'exposition les rapports plus « personnels » auxquels le livre donne lieu. En d'autres termes, il s'agit pour le photographe de créer un accrochage public en investissant l'espace de la galerie, tout en garantissant au visiteur une appréhension des photographies telle que le permet le contexte intime et privé de la lecture.

[538] Herbert Bayer, « Fundamentals of Exhibition Design », *P.M.*, décembre-janvier 1939-40, p. 17. Cité à partir de Christopher Phillips, « Le tribunal de la photographie », art. cit., p. 29.

[539] *Ibid.*

[540] Thomas Dugan, « Eikoh Hosoe », entretien avec l'artiste, in *Photography Between Covers, Interviews with Photo-Bookmakers*, New York, Light Impressions, 1979, p. 109 : « T.D. : Is a series usually an exhibition, then a book ? Is that the process for you ?

E.H. : A book is more effective. An exhibition is an exhibition. It's OK, but when you open a page you have a new experience. You can consider the dimension of time.

T.D. : You don't feel you have that in an exhibition ?

E.H. : I feel exhibitions don't have the psychology I want to see in books ; they are different, like radio and television. An exhibition is television, a book is a radio, more personal. I'm a radio man, not a television man. » [ma traduction].

Kawauchi travaille elle aussi dans ses expositions à rapprocher spectateur et photographie exposée, mais sans pour autant contraindre le visiteur dans sa découverte de l'exposition. Visant une appréhension solitaire des photographies, cette recherche se matérialise dans les mises en espace de Kawauchi par plusieurs procédés scénographiques, qui ne sont pas tous employés en même temps : la réduction des formats des images, le compartimentage de l'espace et la dispersion des photographies dans ce même espace. Contrairement à beaucoup de photographes contemporains, pour qui le passage au grand format est devenu systématique lors de la présentation de leurs tirages, Kawauchi intègre l'idée selon laquelle « aujourd'hui, n'importe quelle photographie peut être immense. Mais toutes les photographies n'ont pas à l'être^[541]. » Plutôt que de mimer les grands formats des tableaux ou des panneaux publicitaires, elle se tourne, lors de certaines expositions, vers des tirages aux dimensions réduites. L'objectif n'est pas de rebrousser chemin vers les premières présentations de photographie, elles-mêmes calquées sur la présentation des arts graphiques – dessins et gravures –, où les tirages photographiques étaient encadrés d'un passe-partout, sous verre et accrochés à hauteur des yeux. Sans revenir complètement aux modes de présentation propres à l'« art de cabinet^[542] », les petites dimensions des images impliquent néanmoins un déplacement du spectateur, amené à s'approcher des clichés pour en saisir le contenu^[543]. La distance qui sépare le spectateur des tirages étant réduite, c'est aussi une autre expérience physique qui s'engage chez le spectateur quand celui-ci souhaite appréhender les œuvres. Ces dernières sont présentées sans aucun texte (ni texte d'introduction, ni cartels explicatifs), absence que Kawauchi justifie par la peur que les mots ne parasitent les pensées du spectateur et réduisent son champ d'interprétation^[544]. En dernier lieu et en l'absence de textes pour le guider, c'est au spectateur que revient la responsabilité de progresser d'image en image. L'expérience

[541] Philip Gfelter, « When Photography Has Supersized Itself », *New York Times*, 18 avril 2004. Repris dans Philip Gfelter, *Photography After Frank*, New York, Aperture, 2009, p. 197 : « Today, any photograph can be made huge. But not every photograph should be. » [ma traduction].

[542] Lugon Olivier, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 101.

[543] Le recours aux petits formats photographiques n'a pas toujours été ressenti positivement par tous les commentateurs. Alain Fleig écrit ainsi à propos des expositions de photographies de petits formats : « Il semble donc que la photographie ne soit pas à sa place naturelle (originelle) sur les murs, d'ailleurs, si l'œil s'accommode aisément de ce large balisage, de ce parcours dromoscopique en ce qui concerne la peinture aux dimensions en général importantes, il n'en va pas de même pour la photographie puisqu'on est alors obligé de se rapprocher. Le pas-promenade avec ses arrêts, ses reculs, cette sorte d'ample ballet qu'effectue l'amateur devant une toile ou le long stationnement obligé du fidèle devant la fresque ou le retable, se transforment avec la photographie traditionnelle en une sorte de piétinement de myope. » Alain Fleig, « Photographie/dromoscopie », *Les Cahiers de la photographie*, n° 7 : « Les espaces photographiques : la galerie », 1982, p. 5.

[544] Charlotte Cotton, « Rinko Kawauchi. *Utatane* », *Aperture*, n° 177, hiver 2004, p. 66.

de vision est d'autant plus personnelle et intime que les formats sont réduits, et il est donc difficilement possible d'être plusieurs à regarder simultanément la même image.

Ces choix de formats sont parfois renforcés par un découpage de l'espace d'exposition en petits sous-espaces, limitant la vision d'ensemble. En divisant l'espace, en disposant des cloisons qui créent de petites pièces, il n'est plus possible d'embrasser l'ensemble de l'exposition d'un seul regard. Kawauchi provoque ainsi la mobilité du spectateur dans l'espace et éveille la curiosité. En 2001, pour son exposition *Utatane* à la galerie Parco, l'artiste avait partagé l'espace en trois parties : d'abord un long couloir présentant des tirages de petites dimensions avec au bout un lourd rideau à soulever, puis une pièce lumineuse contenant des clichés de grand format et, enfin, au centre de cette grande pièce, une autre plus petite dans laquelle étaient accrochées d'autres images. Ce système, qualifié par certains critiques de « poupées russes^[545] » [*ireko* 入れ子], a été repris plusieurs fois. Pour l'exposition *AILA* au centre d'art *Kanazawa Sôzoku no mori* en 2005, les œuvres de Kawauchi sont réparties sous trois tentes en forme de yourtes, impliquant des déplacements d'une tente à l'autre, puis des déplacements circulaires une fois à l'intérieur^[546] (fig. 118). Lors de l'exposition *Rinko Kawauchi (AILA + Cuicui + The Eyes, the Ears)* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, toujours en 2005, l'artiste dispose cette fois une partie des tirages dans un petit cube au centre d'un espace plus vaste, obligeant le visiteur à entrer à l'intérieur et à se trouver directement en contact avec les clichés de petites dimensions. Elle le confirme d'ailleurs dans les entretiens qu'elle donne à cette occasion, quand elle explique sa démarche : « J'aime l'idée que les gens puissent être en tête à tête avec mes photos, c'est pour cela que même dans une exposition, j'essaye de créer un endroit plus intime pour que les visiteurs puissent s'approcher au plus près, les ressentir profondément^[547]. »

De manière plus détaillée, elle revient dans un entretien avec l'éditeur Takeji Masakazu sur son besoin de favoriser un contact direct entre le visiteur et les œuvres :

« Jusqu'à présent, je me suis principalement concentrée sur la production de livres. C'est probablement la raison pour laquelle j'aime que les gens voient mes œuvres de près. Même si je sais qu'il y a beaucoup d'avantages à montrer mon travail dans de grands espaces d'expositions, je pense que mes œuvres sont plus adaptées à de petits espaces. Pour cette raison, je m'assure qu'il demeure une petite pièce où on peut apprécier mes photographies de façon plus intime. Celle que j'ai faite pour l'exposition à la Art Tower

[545] Iizawa Kôtarô, « Nani ka ga senaka wo tsuyoku oshite » [Quelque chose qui pousse en avant], art. cit., 2004, p. 76.

[546] Tanabe Hiromi, « Artist House : Rinko Kawauchi », *Studio Voice*, n° 358, octobre 2005, p. 46.

[547] Françoise Dargent, « Chronique d'une famille japonaise », *Le Figaro*, vendredi 1^{er} avril 2005, p. 23.

de Mito^[548] était appelée “confessionnal”, ce qui me semble être une bonne description. [...] Cette impression était due à la faible hauteur de plafond et à la manière dont la lumière s’infiltrait dans la pièce. Quand je prends mes photographies, j’aime ce genre d’atmosphère. Je souhaite créer des endroits calmes, intimes, où il est possible d’être seul et d’écouter ses voix intérieures tout en regardant mes images^[549]. »

Kawauchi tente de concevoir des espaces dans lesquels une proximité, physique et intellectuelle, devient possible entre le visiteur et les photographies, comme elle existe entre le lecteur et le livre. Le contenu des livres est certes repris, cependant sans simuler les mises en page imprimées, ni les combinaisons d’images des doubles pages. Les images sont réarrangées, dans des compositions plus libres, évoquant ce qu’Iizawa Kôtarô a pu qualifier de « nuées d’oiseaux virevoltant dans les cieux^[550] ».

Les expositions de Yamamoto, qui se composent d’installations de plusieurs dizaines de clichés, font elles aussi régulièrement l’objet de descriptions lyriques, les comparant à des oiseaux migrateurs en vol^[551], à des « nuées figées de papillons couleur sépia^[552] » ou à une « symphonie^[553] » [*symphony*]. Ceci fait référence au fait que les tirages exposés peuvent être très espacés les uns des autres sur le mur, agencés spatialement de manière épurée. Les clichés sont exposés sans cadre, tous de dimensions, d’aspects, d’états différents, et les tirages en couleur côtoient ceux en noir et blanc. Ils sont fixés au mur par de l’adhésif, dont le relief détache le cliché du mur, entraînant une légère ombre sous celui-ci (fig. 119). Cette ombre sous les images suggère une absence de pesanteur, ce qui a fait dire à la critique Leah Ollman que les tirages semblaient n’avoir aucune prise sur le mur auquel ils étaient accrochés :

« Les photographies – certaines à peine plus grandes qu’une empreinte de doigt, environ

[548] Exposition *Lonely Planet — Kodokuna wakusei*, Musée de Mito, Mito, 10 avril — 6 juin 2004.

[549] Takei Masakazu, « Rinko Kawauchi », art. cit., p. 252 : « Up until now, I have been mainly focused on making publications. It is probably for this reason that I like people to view my works up close. Although I know there are many advantages to showing my work in larger spaces, I still believe it is more suited for smaller spaces. For this reason, I always make sure that there is a small room where people can appreciate the work on a more intimate level. The one I made for the exhibition at Art Tower Mito was called a confession room, which was well described. [...] It owed the effect to the height of the ceiling and the way the sunlight streamed into the room. When I am shooting, I appreciate the same kind of atmosphere. I want to create a quiet, intimate place where people can be alone and listen to their inner voices while they are looking at my works. » [ma traduction].

[550] Iizawa Kôtarô, « Nani ka ga senaka wo tsuyoku oshite », art. cit., p. 76 : 「その中には大空を鳥の群れが舞う開放感あふれる写真が展示してあった。」 [ma traduction].

[551] Fukunaga Ikkô, « Âto to shite baibai sareru shashin tachi » [Les photographies vendues comme œuvres d’art], *Fotokonraifu*, n° 29, printemps 2007, p. 104 : 「写真が渡り鳥に変身して空を飛んでいるように見える。」 [ma traduction].

[552] Karrin Ellertson, « A Haiku of Discrete Parts Unified », *The Oregonian*, décembre 2002 : « frozen swarms of sepia-toned butterflies » [ma traduction].

[553] Vince Aletti, « The Collector. Masao Yamamoto », *Village Voice*, 05 novembre 1996, p. 89.

12 x 17 centimètres pour les plus importantes – sont sans cadre et accrochées avec légèreté, ce qui leur donnent l'impression de flotter^[554]. »

Lors de ses expositions, Yamamoto fait délibérément le choix de ne pas placer tous ses tirages à hauteur d'œil, comme c'est pourtant généralement le cas dans les présentations en galerie. Au contraire, il n'hésite pas à utiliser toute la surface du mur dont il dispose, du sol au plafond. Dans l'exposition *Nakazora* à la galerie Craig Krull de Santa Monica en 2004, certaines images sont placées au ras du sol, alors que d'autres sont trop en hauteur pour pouvoir être regardées convenablement (fig. 120). Le but recherché n'est pas de faciliter la vision du spectateur, mais de l'entourer de photographies. Yamamoto dit, à propos de ses accrochages : « Je sais que certains tirages se trouvent forcément trop haut pour être bien vus, mais ce n'est pas grave [...] : il y a toujours des images qui échappent au regard... Mais leur présence importe aussi^[555] ». Comme les photographies sont de petite taille, il est souvent difficile d'en identifier le sujet. Leur aspect vieilli et des virages parfois trop sombres ne facilitent pas la tâche au spectateur, mais impliquent dans le même temps un certain effort de la part du visiteur pour profiter des photographies exposées.

En 2007, Yamamoto propose, pour son exposition *Nakazora* à la galerie milanaise Carla Sozzani, un agencement scénographique spécifique. Au sein de la galerie, cube blanc assez classique, il installe des tirages, collés directement au mur comme à son habitude. Au centre de la salle principale, il fait construire une petite pièce qu'il appelle « chambre de thé » [*chasitsu* 茶室], presque cubique, et percée de trois ouvertures (une « entrée » de 90 x 70 cm et deux ouvertures en hauteur destinées à laisser passer la lumière) (fig. 121). L'intérieur est nu, à l'exception d'un unique tirage, collé sur l'une des parois. Les faibles dimensions de l'entrée impliquent de devoir s'accroupir et de se glisser à l'intérieur à quatre pattes. Le cliché exposé à l'intérieur étant placé à faible hauteur du sol, le mieux pour le regarder reste la position assise plutôt que la posture debout. Enfin, les dimensions réduites au sol font qu'il est difficile d'être à plus de deux ou trois personnes simultanément dans cette chambre de thé. Yamamoto conçoit ici un espace privilégié pour le visiteur où tout est fait pour que, pendant sa visite de l'exposition, il puisse s'isoler, littéralement s'extraire du flux des autres spectateurs. Il profite ainsi seul de la photographie présentée à l'intérieur de la petite pièce, coupé de la vision (et en partie du bruit) des autres visiteurs. Dans cette installation autant que dans les

[554] Leah Ollman, « Reveries that Floats on Walls », *Los Angeles Times*, vendredi 4 novembre 2005, p. 30 : « The photographs — some barely larger than a thumbprint, the biggest roughly 5 by 7 inches — are unframed and mounted slightly off the wall so they appear to float. » [ma traduction].

[555] Brousse Didier, « Japon. La passion du livre d'auteur à travers trois générations. Yasuhiro Ishimoto, Kikui Kawada, Masao Yamamoto », *Réponses Photo*, hors-série n° 3, automne-hiver 2006, p. 75.

scénographies pensées par Kawauchi, le but recherché est de favoriser une appréhension plus personnelle des photographies. Bien que la visite ait lieu dans un espace public, celui de la galerie, ils cherchent à faire de la découverte de l'exposition un acte de l'ordre du « privé ». Ainsi, ils espèrent se rapprocher de l'expérience intime de la lecture, qui implique le plus souvent d'être seul.

3. Les dispositifs de monstration du paysage de montagne par Homma

Entre 2006 et 2008, Homma réalise trois commandes passées par des magazines japonais sur le thème du paysage de montagne, publiées sous la forme de portfolios : le premier publié en 2006 dans le magazine culturel *Brutus* au sein d'un numéro spécial sur les Alpes, le deuxième sur le thème du Mont Blanc paraît en 2008 dans le magazine *Coyote*, une revue spécialisée sur les voyages, et enfin le dernier sur le Mont Hodaka au Japon, dans la version japonaise de la revue *Esquire*, toujours en 2008 (fig. 122). Dès 2008, ces clichés de montagne ont fait l'objet de re-médiations, au sein de plusieurs expositions, installations puis publications. Le premier portfolio, celui publié dans *Brutus* en mai 2006, reproduit sur vingt pages des clichés de Homma réalisés en Suisse et montre certains sommets célèbres tels que l'Eiger ou le Cervin. Homma se concentre sur le sommet des montagnes, les cadrages sont serrés et le ciel n'occupe que la portion du cadre que n'emplit pas déjà la montagne. Les pages du magazine sont comme une fenêtre ouverte sur le paysage de montagne, que le lecteur est amené à contempler, ce qui est accentué par le fait que les images sont reproduites en pleine page, sans marge, ni légende. Le second portfolio est publié dans un numéro spécial de la revue *Coyote* en mars 2008, consacré au Mont Blanc. Homma y dispose de cinquante pages. Il reprend le principe du portfolio précédent, avec des images du massif du Mont Blanc, souvent avec un cadrage resserré, dans des compositions parfois sans ciel, avec de forts contrastes entre zones ombragées et neige étincelante. Dans la seconde moitié du portfolio, les photographies publiées documentent la ville de Chamonix, dans une approche analogue aux clichés de banlieue résidentielle réalisés par Homma. Ce dernier s'intéresse ici davantage aux rues et aux architectures ordinaires, privilégiant des points de vue éloignés et s'attachant à des lieux beaucoup plus banals que ne le sont les vues spectaculaires des sommets de montagne. Il ne s'agit pas seulement de montrer l'aspect grandiose des paysages de montagne mais aussi de documenter leurs environnements, sans proposer de vues frontales ni entièrement romantiques de paysages vierges de toute présence humaine. Le dernier portfolio, publié dans la version japonaise de la revue *Esquire*, est plus court (seulement

dix pages) et s'accompagne d'un récit de l'ascension du mont Hodaka, sur lequel porte les images. Cette série de photographies est plus directement liée à l'ascension, et montre donc davantage de figures humaines. Le cadrage est toujours aussi serré, le ciel est peu présent voire absent, et certains paysages sont à la frontière de l'abstraction. Ces images se rapprochent des clichés pris par Ishikawa Naoki, photographe et alpiniste, telles que ceux publiés dans *Mt. Fuji* (2008), documentant son ascension du mont Fuji et faisant une large place aux photographies de roche et de pierres, plutôt qu'à l'image traditionnelle que l'on se fait de cette célèbre montagne japonaise. Homma se focalise aussi plutôt sur des détails, construisant le paysage à l'aide du cadrage. Dans ces images publiées, Homma délaisse les vues d'ensemble ou panoramiques et établit comme des *focus* sur certains points (les sommets et ce que l'on pourrait considérer comme les à-côtés de la montagne), aplatissant parfois la perspective, construisant ainsi un paysage discontinu, fait de différents morceaux que le lecteur doit agréger mentalement (fig. 123).

Dans ses expositions aussi, Homma insiste sur le caractère artificiel du paysage en tant que construction culturelle, en questionnant la notion de point de vue. On compte actuellement un peu plus d'une dizaine d'expositions, individuelles ou collectives, lors desquelles les paysages de montagne ont été montrés^[556]. Homma expose aussi certaines de ses séries de manière classique – avec des tirages en moyen ou grand format, contrecollés sur aluminium ou encadrés, et accrochés sur le mur à hauteur d'œil –, mais les paysages de montagne ont en revanche systématiquement fait l'objet de modes de présentation particuliers. En 2008, pour l'exposition *Mountains « Seeing Itself »*, à la galerie display by Arts & Sciences, à Tôkyô, Homma propose une installation où les images sont placées derrière une cloison et seulement observables à l'aide de jumelles depuis des trous ménagés dans la cloison. Le procédé est repris en 2011 lors de sa rétrospective au musée d'art contemporain de Kanazawa, pour une installation du nom de *Seeing Itself*^[557] (fig. 124). Les photographies, au nombre de douze, y sont reproduites sur film inversible couleur et rétroéclairées. Ce sont de petits formats, d'environ 20 x 25 cm, auxquels s'ajoute un écran de dimensions équivalentes (16 x 21 cm) diffusant en boucle un diaporama d'images pendant 5 min. 36. Les images choisies sont sélectionnées parmi celles des portfolios sur les Alpes et le Mont Blanc, et Homma y ajoute d'autres

[556] Expositions *Mountains of God*, galerie Speak For, Tôkyô, 2006 ; *Monday Mountain*, Playmountain Villa, Tôkyô, 2006 ; *Mountain*, galerie 360°, Tôkyô, 2006 ; *I Don't Go to Jorasses*, galerie limArt, Tôkyô, 2008 ; *Mountains « Seeing Itself »*, display by Arts & Science, Tôkyô, 2008 ; *Mountains « A Way of Seeing »*, galerie TRAX, Hokuto, 2009 ; *New Documentary*, Kanazawa 21 seiki bijutsukan, Ishikawa, 2011 ; *Our Mountain*, Utrecht/Now IDEa, Tôkyô, 2011 ; *Yuki/Under Construction*, galerie epSITE, Tôkyô, 2011, *Our Mountain*, Papier Labo, Tôkyô, 2011 ; *Sans titre*, Beams Harajuku, Tôkyô, 2011 ; *Ryôsen*, galerie limArt, Tôkyô, 2013.

[557] Kurosawa Hiromi, « Seeing Itself », in Furuno Kanako, Hori Motoaki, Kurosawa Hiromi (dir.), *Nyû dokyumentarî* [New Documentary], op. cit., p. 180-181.

images prises au même moment, bien que ne montrant pas directement de paysages de montagne : un oiseau sur un fil, une femme nue sur un lit, un cheval derrière une barrière, etc. (fig. 125). Le contenu n'est plus strictement documentaire comme lors des précédentes publications, mais s'ouvre à des dérives et sujets plus poétiques.

Le photographe revient ici sur la question du point de vue qui crée le paysage. Non pas en imposant un unique point de vue frontal, mais en multipliant les points de vue possibles sur la montagne, même si le système d'ouvertures de la cloison contraint tout de même le spectateur à des emplacements définis à l'avance. Comme les lieux photographiés sont difficiles d'accès, lointains, et qu'on ne peut les appréhender visuellement qu'avec un minimum de recul, Homma juge que découvrir l'exposition avec des jumelles s'avère finalement le plus approprié. La vision avec les jumelles mime ainsi de manière littérale la vision de la montagne quand on est réellement en extérieur, face à celle-ci, au loin. Homma ne fait pas le choix du tirage grand format, qui, avec ses larges dimensions et son rapport au tableau, aurait pu provoquer chez le spectateur un sentiment de grandeur, invitant à la contemplation ou à la méditation. Au lieu de cela, c'est plutôt la curiosité du spectateur qu'il cherche à aiguïser, par le biais d'images de petits formats à appréhender à travers les jumelles. Une même recherche est à l'œuvre dans les scénographies des expositions de Homma commandées aux architectes Ônishi Maki et Hyakuda Yuki de l'agence o+h, qui ont conçu des dispositifs de vision engageant le corps du spectateur^[558]. Il s'agit toujours du même principe, un tirage sur film inversible rétroéclairé, que l'on découvre de loin avec des jumelles. Sauf que cette fois, les images sont placées au fond de boîtes longilignes dont les ouvertures ne sont pas toujours aussi accessibles qu'elles ne l'étaient avec l'installation *Seeing Itself*, amenant le spectateur à se baisser, à s'allonger ou à regarder vers le bas pour observer les clichés, modifiant le rapport entre proche et lointain (fig. 126 et 127). Ce dispositif n'a cependant pas encore été étendu aux paysages de montagne – pour l'instant seulement à des vues de paysages de campagne et des vues urbaines –, mais l'utilisation conjointe de jumelles ainsi que le titre des expositions, qui partagent l'appellation « Seeing Itself », permettent de les rapprocher.

Cette expression, « seeing itself », qui donne son titre à l'installation, provient d'un texte de Susan Sontag, publié de manière posthume, intitulé « A Little Summa », paru en français sous le nom de « Photographie : une petite somme » dans le recueil *Garder le sens mais altérer la forme : essais et discours*^[559]. Susan Sontag y dresse une liste

[558] Expositions *Seeing Itself*. *Kenchiku shashin-hen*, Gallery Koko, Tôkyô, 2011 ; *In Our Nature*, galerie Artium, Fukuoka, 2011 ; *New Documentary*, MIMOCA, Marugame, 2012.

[559] Susan Sontag, « Photographie : une petite somme », in *Garder le sens mais altérer la forme : essais et discours* (*At the Same Time*, 2007), trad. fr. Anne Wicke, Paris, Christian

de courtes réflexions sur la photographie, la première étant : « La photographie est, avant tout, une façon de voir. Ce n'est pas, en soi, voir. » [« Photography is, first of all, a way of seeing. It is not seeing itself. »]. Ce questionnement sur les « façons de voir » est central chez Homma et celui-ci traverse toute son œuvre depuis plusieurs années. Homma décrit son travail comme la recherche des divers moyens de voir le monde par le biais de la photographie^[560]. Prenant comme point de départ des clichés réalisés pour des commandes dans des magazines, les installations ultérieures liées à la montagne de Homma évoluent et glissent d'un regard parfois encore documentaire à une vision de plus en plus abstraite du paysage. Il propose au spectateur une expérience subjective du paysage, désormais éclaté, à appréhender selon des critères plus poétiques et symboliques que strictement documentaires. De la même manière que le paysage comme construction culturelle est amené à évoluer selon le regard qu'on lui porte, les photographies de Homma se réinventent à chaque nouvelle déclinaison. Interrogé sur sa grande rétrospective personnelle en 2011, il déclare ainsi :

« J'aimerais que mon exposition soit l'occasion de se demander "Qu'est-ce que cela signifie de regarder une photographie ?". Plutôt que d'aligner des œuvres facilement compréhensibles, qui seront reçues de manière habituelle, ce serait tellement bien si on pouvait me dire qu'on n'y comprend rien. Et qu'ensuite les visiteurs rentrent chez eux et se demandent, tout en prenant leur bain, "Mais qu'est-ce que cette exposition pouvait bien vouloir dire"^[561] ? » »

Ce qui importe, pour Homma, c'est que le visiteur s'interroge sur les possibilités offertes par la photographie, sur ce qu'il voit, sur ce qu'il a vu, que ces possibilités soient rendues possibles par l'édition ou bien par l'exposition^[562]. Initialement publiées, les photographies qu'il expose font ensuite toujours l'objet de modes de présentation spécifiques, à même de retranscrire les sensations produites dans les livres.

Bourgeois, 2008, p. 157. Contrairement à ce qu'ont pu écrire plusieurs commentateurs, ce texte qui a inspiré Homma n'est pas tiré de *Sur la photographie* (On Photography). Voir par exemple : Keiko S. Hooton, « Contemporary Photography in Japan », in Tony Godfrey, Keiko S. Hooton, *Contemporary Photography in Asia*, Londres, Prestel, 2013, p. 8-9.

[560] Voir la préface non signée du catalogue : Furuno Kanako, Hori Motoaki, Kurosawa Hiromi (dir.), *Nyû dokyumentarî* [New Documentary], op. cit., p. 2.

[561] Anonyme, « Homma Takashi. Shashin no riaru wo utagai tsuzukete » [Homma Takashi. Continuer à douter de l'aspect réel de la photographie], *Geijutsu shinchô*, n° 735, mars 2011, p. 106 : 「『写真を見るとはどういうことなのか』を考えるきっかけになる展覧会になって欲しいのです。わかりやすい作品を並べて普通に納得されるよりも、わからないと言われるほうがよっぽどいい。それこそ観た人が家に帰って風呂に入りながら、『あの展示って、いったい何が言いたかったんだろう』ってかんじでね。」 [ma traduction].

[562] Pour un autre exemple d'interactions entre un dispositif d'exposition et une publication qui y fait référence, voir l'analyse menée par Jérôme Dupeyrat au sujet du projet *In Praise of Shadows* (1998) de Sugimoto Hiroshi : Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes. Entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat en esthétique, Université Rennes 2, 2012, p. 169-173.

4. L'installation photographique comme activation d'un réseau d'images

Un discours similaire est à l'œuvre chez Yamamoto. Lorsque celui-ci explique sa démarche, il précise : « Je n'impose pas de façon de regarder mes photographies. Je souhaite que le spectateur associe plusieurs images librement et qu'il en fasse une histoire, selon l'inspiration du moment. [...] Mon vocabulaire augmente en prenant beaucoup de photographies, et c'est en les exposant ensuite en galerie que je construis un récit^[563]. » Il poursuit : « Quand on regarde mes installations, je voudrais qu'on les contemple comme si on regardait un paysage, sans vouloir les comprendre à tout prix^[564]. »

Lors de ses expositions, Yamamoto refuse l'accrochage classique, sous forme de tirages encadrés et installés au mur selon une ligne continue, pour au contraire privilégier une dispersion spatiale des clichés (fig. 128). Le choix de l'installation chez Yamamoto se justifie par la volonté de pouvoir présenter simultanément un grand nombre d'images, autant que dans l'un de ses livres, et d'obtenir des compositions complexes et polysémiques. Les installations ainsi créées peuvent être constituées de plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines d'images. Dans les années 1990 et au début des années 2000, Yamamoto réalisait des compositions foisonnantes avec beaucoup d'images, très rapprochées les unes des autres, mais depuis, ces grands assemblages se font plus rares, l'artiste leur préférant des mises en espace réparties en plusieurs installations de moindre envergure. Les tirages sont disposés au mur en étant séparés les uns d'un autre par un intervalle dont la longueur est irrégulière, seulement quelques millimètres ou plusieurs dizaines de centimètres, même s'il peut parfois arriver que certains clichés se touchent, voire se superposent légèrement. Aucun élément ne vient suggérer de sens de lecture : ni lignes de texte, ni signes graphiques, tels que des flèches ou des traits de couleur. De la même manière, aucune précision n'est apportée au spectateur concernant le titre des œuvres, le lieu ou la date de prise de vue^[565]. L'apparent désordre spatial des installations de Yamamoto s'inspire d'une conception

[563] Fukunaga Ikkô, « Âto to shite baibai sareru shashin tachi », art.cit., p. 104-105 : 「僕の写真には、どうやって見るかという決め事はありません。何枚かを自由に組み合わせて、即興で物語を作ってもらいたいです。[...] たくさん撮ることでボキャブラリーを増やし、それらをギャラリーに展示することによって物語を作っているんです。」 [ma traduction].

[564] *Ibid.* : 「僕のインスタレーションを見る時、理解しようとするのではなく、風景として見る、眺めてほしいと思っています。」 [ma traduction].

[565] Bien que les installations soient chaque fois différentes, les titres des expositions ne diffèrent pas : il s'agit soit de la reprise du titre de l'ensemble photographique constitué par Yamamoto (*Kû no hako* ou *Nakazora*), soit du titre d'une de ses publications (*Ômizua*, *É*).

de l'espace pensée comme une succession d'aires, sans être composé de points et de lignes articulés entre eux, et privilégie « le champ, le contexte, la juxtaposition par rapport à l'articulation, à la séquence hiérarchisée^[566] ». Il ne faut pas croire que cela implique nécessairement le désordre, car il s'agit plutôt d'un « ordre contingent^[567] » : les points n'y sont pas alignés et les décrochements sont fréquents. La spatialité japonaise privilégie un système fonctionnant par aires ; chacune d'elle est autonome par rapport à ce qui lui est extérieur et possède sa logique intrinsèque. Les zones intermédiaires ont donc toute leur importance car elles permettent les transitions entre les aires, tout en se substituant aux confrontations nettes^[568].

Ces zones intermédiaires de vide sont bien plus qu'une simple marge qui encadrerait les photographies, encore moins un espace laissé à l'abandon. Il existe bien une « fonction active du Vide^[569] » et Yamamoto met à profit ce rôle dynamique du blanc de la cimaise dans ses installations. La lecture de l'accrochage se fait irrégulière, comme saccadée, rendue discontinue par les blancs de la cimaise. Le spectateur peut décider d'associer ou non les photographies séparées par un pan de mur blanc. Un pacte se crée entre le spectateur et l'artiste : libre au premier d'inscrire et de projeter ce qu'il souhaite dans les vides que le second a ménagés sur la surface du mur. Les vides dans la mise en espace de Yamamoto ne sont pas de simples pans de mur laissés inoccupés, il s'agit incontestablement d'éléments dynamiques, qui « crée[nt] une syntaxe entre les figures^[570] » et structurent l'installation en lui fournissant un espace d'inscription. Le blanc est ici « un entre-deux. [...] Une dilatation de l'espace-temps narratif^[571] », à la fois intervalle entre deux photographies et pause dans la lecture de l'installation. Les photographies sont pour l'artiste un groupe de mots ou d'idées qu'il va devoir structurer, et ce sont les vides dans la composition qui donneront leur rythme à l'accrochage.

Kawauchi est elle aussi soucieuse de reproduire sur le mur les associations d'images qu'elle crée dans ses livres, tout en laissant le spectateur libre d'opérer d'autres combinaisons. Pour ce faire, elle produit des installations qui relèvent, comme

[566] Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, op. cit., p. 74.

[567] *Ibid.*, p. 78.

[568] *Ibid.*, p. 99.

[569] François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 48.

[570] Anne-Marie Christin, « L'écriture japonaise au regard de l'alphabet », in Christian Galan, Jacques Fijalkow (dir.), *Langue, lecture et école au Japon*, Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 45.

[571] Patrick Borione, « Quelques nuances de blanc dans l'album », *Hors cadre[s]*, n° 2, mars-septembre 2008, p. 9.

Yamamoto, d'accrochages à l'aspect fragmentaire, proposant une vision éclatée plutôt qu'une linéarité narrative. Pour son exposition au centre d'art Argos, à Bruxelles, en 2010, elle réalise une installation de quarante-huit tirages issus des images de son livre *AILA* (2004), déjà exposées plusieurs fois^[572] (fig. 129 et 130). Les clichés, majoritairement de format carré et aux dimensions variées, forment un groupe d'images qui s'étire en longueur. Les photographies juxtaposées semblent disparates : une nageoire en très gros plan de poisson rouge, une cascade, des glaçons dans un verre, un camélia écarlate en pleine floraison, une goutte d'eau qui roule sur la peau, etc. Malgré ce désordre apparent, les images s'accordent entre elles : les glaçons en train de fondre répondent à la goutte d'eau, puis à la cascade ; le rouge du camélia fait écho à la nageoire du poisson, autant qu'au sang qui coule le long de cous de poulets sur un billot. En observant l'installation dans son ensemble, on aperçoit des répétitions de couleurs ou de sens, des formes qui se répondent, des associations possibles entre les images qui justifieraient leur rapprochement. Kawauchi opère ici de la même manière que les artistes que Garance Chabert et Aurélien Mole ont réunis sous le terme d'« artistes iconographes^[573] » (Batia Suter, Haris Epaminonda, Luis Jacob, Aurélien Froment, Pierre Leguillon, etc.), dont la pratique est marquée par la collecte puis la confrontation de nombreuses images, principalement photographiques. Les deux auteurs écrivent à propos des mises en espace de ces « artistes iconographes » que le « glissement homonymique est un mode de circulation parmi les photographies souvent employé par les artistes iconographes, le détail d'une image se trouvant dans la suivante dont un autre détail se retrouve dans celle qui suit. Seule semble ainsi compter la fluidité des associations que ces images relais établissent entre elles^[574]. » Afin de faciliter ces associations, les sujets photographiés par Kawauchi sont volontairement simples, ce qui permet de connecter aisément les clichés entre eux et l'autorise à se dispenser de sens de lecture défini. L'accrochage s'articule autour d'images de grandes dimensions, réparties sur la surface du mur, qui structurent l'ensemble. Le reste des clichés, de formats plus réduits, semble graviter autour de ces grandes photographies, comme s'ils leur apportaient un sens supplémentaire de par leur présence même à la périphérie de l'image.

[572] Voir notamment les expositions suivantes : *Rinko Kawauchi*, The Photographer's Gallery, Londres, 5 mai — 9 juillet 2006 ; *Rinko Kawauchi (AILA + Cui cui + The Eyes, the Ears)*, Galerie Carla Sozzani, Milan, 10 septembre — 29 octobre 2006 ; *AILA + The Eyes, the Ears*, Fotografisk Center, Copenhague, 25 novembre 2006 — 28 janvier 2007.

[573] Garance Chabert, Aurélien Mole, « Artistes iconographes », *art21*, n° 25, hiver 2009-2010, p. 18-27 ; Garance Chabert, Aurélien Mole, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », in Gaëlle Morel (dir.), *Les Espaces de l'image* (cat. expo.), *op. cit.*, p. 178-189.

[574] *Ibid.*, p. 186.

Les installations de Kawauchi, tout comme celles de Yamamoto, mettent en application des principes de structuration de type « constellatif », évoquant aussi la poésie concrète japonaise, dont « les mots disposés sur la page seront organisés entre eux de manière à dégager une énergie qui les fasse tenir ensemble, et leur permette de rayonner sur leur support^[575] ». Il s'ensuit une apparente liberté dans la mise en espace, car aucune contrainte stricte n'est imposée quant à l'organisation des images. Ce n'est pas un modèle envisagé comme une dialectique entre images importantes et images accessoires, pas plus qu'entre centre et périphérie, mais plutôt le reflet d'une « forme de pensée et d'écriture qui préfère la juxtaposition à la logique linéaire, la description du détail à celle de l'ensemble^[576]. » Ces accrochages de prime abord désordonnés prennent pour modèles ceux de Wolfgang Tillmans, que celui-ci qualifie lui-même de « multi-vectoriels » (fig. 131 et 132) :

« “Multi-vectorel” est un mot que j'aime employer. Cette façon d'accrocher [les photographies] permet à ces différents vecteurs d'avoir leur propre voix, afin que les choses ne soient pas exclusives. C'est une pratique basée sur l'inclusion, qui me permet de placer une petite blague dans un coin et un clin d'œil personnel à quelqu'un dans un autre coin. Et de dire quelque chose de très réfléchi en termes de considérations formelles liées, par exemple, au portrait ou au paysage. Tout n'est pas de l'ordre de l'intime, même si ça l'est d'une certaine manière. Les spectateurs sont encouragés à se souvenir de situations personnelles proches de celles que je leur présente dans mon travail. Ils devraient entrer dans mes œuvres par leur propre regard et leurs propres expériences de vie, sans chercher à composer avec les miennes^[577]. »

Ce système d'images juxtaposées malgré leurs différences de sujets, permet, par le biais d'un étalement sur la surface du mur, de laisser le spectateur tisser lui-même des liens entre les photographies. Au fur et à mesure de l'observation des installations, les assemblages font progressivement sens. Les photographies sont toujours les mêmes qu'envisagées individuellement, et pourtant, leur sens a changé : elles s'enrichissent

[575] Marianne Simon-Oikawa, « Du ciel à la page : la référence constellative dans la poésie concrète japonaise », *Europe*, n° 1933-1934 : « Littérature et peinture », janvier-février 2007, p. 213.

[576] Corinne Atlan, *Entre deux mondes. Traduire la littérature japonaise en français*, Paris, Inventaire/Invention, 2005, p. 15.

[577] Peter Halley, « Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans », in Peter Halley, Matsui Midori, Jan Verwoert (dir.), *Wolfgang Tillmans, op. cit.*, p. 33 : « “Multi-vectored” is the word I like to use. This way of hanging allows for each of these different vectors to have a voice, so that things are not exclusive. It's an inclusive practice, which allows me to have a little joke in one corner and some sort of personal wink to somebody else in another corner. And also to say something very deliberate in terms of formal considerations related to, say, portraiture or landscape. It's not all personal, although that is one level. The viewer should be encouraged to feel close to their own experiences of situations similar to those that I've presented to them in my work. They should enter my work through their own eyes, and their own lives — not through trying to piece together mine. » [ma traduction].

d'une portée nouvelle du fait de leur association. Yamamoto décrit ainsi ses installations : « Jusqu'à présent, j'ai travaillé sous forme d'installations. Ce qui peut jaillir d'une photographie, peut ruisseler dans la suivante, puis une deuxième et une troisième. Les groupes peuvent créer un effet combiné, comme en réunissant les notes d'un orchestre^[578] ». Les différentes photographies occupent un territoire commun et elles se répondent entre elles. Le sens naît donc à la fois des déplacements du spectateur dans l'espace d'exposition, mais aussi des déplacements de son regard le long du mur^[579]. Le spectateur se voit alors confier un rôle activateur – et non actif^[580] –, puisque c'est lui qui doit activer les installations. Dans ces formes d'expositions, le visiteur se livre à un « “exercice spectatorial”, dans lequel il serait appelé à prendre lui-même en charge le décryptage et la mise en relation signifiante des images présentées dans une forme singulière de manifeste en action, en quelque sorte co-écrit par le spectateur dans le cours de sa visite^[581]. »

Le principe est le même que celui à l'œuvre lors de la lecture des livres de photographies de Kawauchi et Yamamoto. Dans leurs ouvrages, les images se répondent d'une page à l'autre, à un premier niveau : celui de la double page. À un second niveau, d'autres connexions s'opèrent entre les photographies, cette fois au fur et à mesure du feuilletage des pages. Dans leurs livres, ceci est accentué par le fait que certains thèmes, motifs ou compositions se répètent. Progressivement, alors que le lecteur parcourt les pages, certaines images entrent en résonance avec d'autres vues précédemment, on est amené à retourner en arrière, à comparer les photographies. Dans leurs installations, un même processus est employé. Le spectateur peut à la fois réfléchir à des liens entre les images placées à proximité, mais, là aussi, petit à petit, certains motifs vont se répéter. Il est alors incité à adopter une perspective plus large, englobant toute l'installation, et à

[578] Yamamoto Masao, dossier de presse de l'exposition *KAWA = FLOW*, Galerie Yancey Richardson, New York, 2008, n.p. : « Up to now, I have been working in the form of installation. What overflows from one photograph would flow into the next piece, and in twos and threes, the groups would create a combined effect, like the layered note of an orchestra. » [ma traduction].

[579] Marc-Olivier Wahler insiste sur la question des déplacements du visiteur dans l'exposition : « Un film, un livre, une pièce de théâtre nous imposent d'être en face ou autour du médium. L'exposition est le seul médium qui se traverse physiquement. En se déplaçant, notre corps s'active dans un système de correspondances physiques avec les œuvres. Il faut un certain temps pour marcher d'une œuvre à l'autre, et ce temps est particulier à chaque visiteur : il dépend de son état physique et psychologique. » Christophe Kihm, « De l'exposition au programme », entretien avec Marc-Olivier Wahler, *Palais*, n° 15 : « L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937 », printemps 2012, p. 188.

[580] Il est souvent affirmé que les œuvres interactives rendent le spectateur « actif », sous-entendant que celui-ci est passif face à une œuvre plus classique, ou du moins n'engageant pas le corps au-delà du regard. C'est alors oublier que l'acte même de vision est déjà une action, et qu'elle engage autant l'œil que l'esprit du visiteur.

[581] Olivier Lugon, « "Musées sans mur" et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *La Revue de l'art*, n° 175, mars 2012, p. 28.

établir de nouvelles relations entre les photographies. Rien n'est figé et le spectateur n'est pas guidé dans son appréhension des clichés. Dans leurs installations autant que dans leurs livres, Kawauchi et Yamamoto tirent parti des propriétés polysémiques des images, faisant appel aux capacités interprétatives du spectateur/lecteur amené à mettre en relation les nombreuses images. Ils anticipent seulement les liens que le visiteur établira entre les images, mettant finalement en pratique ce que Roland Barthes décrit dans « La mort de l'auteur » à propos du texte :

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] Il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur. [...] L'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination^[582]. »

Comme dans le cas de la lecture, c'est le spectateur des installations photographiques de Kawauchi et de Yamamoto qui repère, puis donne sens à la multiplicité des clichés présents dans ces ensembles déhiérarchisés. Bien que ce soit lui qui fasse les premiers arrangements, l'artiste ne peut contrôler entièrement la réception de ses œuvres sur le spectateur (le peut-il d'ailleurs entièrement ?). D'autres modes de présentation de l'image photographique, expérimentés aussi par Kawauchi, permettent cependant d'avoir une prise supplémentaire sur l'expérience de vision du spectateur, en maîtrisant notamment le rythme d'appréhension des images.

5. Retrouver le rythme de la lecture : la projection et la vidéo chez Kawauchi

En 1983, William Klein expose au rez-de-chaussée du Centre Pompidou. Interrogé au sujet de la mise en espace de son exposition, il déclare :

« Je n'ai rien contre les accrochages normaux... Il est vrai que je n'ai pas une très grande expérience dans ce domaine. Quand je faisais professionnellement de la photographie ce n'était pas une époque où on exposait tellement. J'ai plutôt fait des livres. J'ai eu quelques expositions dans les années 60, mais c'est seulement depuis quatre ans que je me suis de nouveau occupé de photo. J'ai fait alors pas mal d'expositions. Et j'ai

[582] Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 43-44.

découvert que partout on montrait les photos de la même façon : comme les estampes avec des passe-partout et des cadres en acier^[583]. »

Il décide finalement pour son exposition au Centre Pompidou de présenter ses photographies sous forme de projections de diapositives (sur trois écrans) et ses planches contacts par le biais de vidéos. Au-delà de la remise en question par Klein de l'accrochage classique de la photographie, ces projections ont le mérite d'apporter une nouvelle qualité à l'image photographique, soit faire « se croiser la fixité de la photographie et la dimension éphémère, lumineuse et spectaculaire des images cinématographiques et vidéographiques^[584]. »

À partir des années 1960, déjà, la diapositive s'affirme, avec Robert Smithson ou Dan Graham, comme une nouvelle forme artistique, dépassant le strict cadre domestique et amateur de la photographie familiale, tout en conservant sa réception collective^[585]. Le diaporama le plus célèbre de la seconde moitié du xx^e siècle est indéniablement *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin. Initié sous la forme d'une performance durant laquelle l'artiste changeait les diapositives d'une main tout en maintenant le projecteur de l'autre, au rythme de musiciens qui accompagnaient le show, l'œuvre évolue progressivement vers l'installation : l'ordre des images se fixe, tout comme la bande-son qui complète la projection^[586]. L'artiste revient ainsi sur la question de la sélection des photographies et du montage de *The Ballad of Sexual Dependency* :

« Le diaporama me laisse la possibilité de montrer sept ou huit cents images en quarante-cinq minutes. [...] Je peux clarifier mes intentions par la combinaison de l'image et des paroles des chansons. La simple accumulation d'images, de même que le montage aident à la clarté. Et par le biais du montage, je peux créer un récit beaucoup plus fluide qu'avec des images isolées, qui produit un effet émotionnel plus intense. [...] Certaines images sont très fortes seules ; d'autres ne sont incluses que pour fournir des fils narratifs. J'aimerais trouver un moyen de montrer des tirages qui aurait le même impact que le diaporama^[587]. »

[583] Michel Nuridsany, « William Klein. La camera invisible », entretien avec William Klein, *ArtPress*, n° 69, avril 1983, p. 5.

[584] Nathalie Boulouch, « La diapositive : une image-lisière », in Gaëlle Morel (dir.), *Les Espaces de l'image*, op. cit., p. 167.

[585] Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu*, op. cit., p. 125-130.

[586] Nathalie Boulouch, « La diapositive : une image-lisière », art. cit., p. 176.

[587] Mark Holborn, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency », art. cit., p. 38 : « The slide show allows me the opportunity to show seven or eight hundred images in 45 minutes. [...] I can clarify my intentions through the juxtaposition of the lyric of the soundtrack and the image. The sheer accumulation of imagery as well as the editing assists the clarity. Also through the editing I can create a clearer narrative than is possible with the single images and one that has an intense

Nan Goldin met en avant deux points : l'importance du fil narratif et celle du rythme d'apparition des images à l'écran. En effet, les photographies, une fois que leur ordre a été défini, apparaissent de manière cadencée, au rythme du projecteur. Les images s'enchaînent alors avec régularité, les unes à la suite des autres, selon une succession pensée en amont par l'artiste. Au Japon aussi, le diaporama de Nan Goldin aura un vif succès, même s'il n'a été montré que deux fois, en 1993, sous la forme de performances^[588]. Peu de personnes l'ont vu, en comparaison de celles ayant eu entre les mains le livre tiré de ce diaporama. En effet, en 1986, Aperture publie un ouvrage à partir du diaporama de Nan Goldin, en réduisant les 690 diapositives initiales à 127 clichés, tandis que les titres des chansons de la bande-son deviennent des titres de chapitres. Contrairement aux images fugaces de la projection de diapositives, le livre est une forme plus durable, qui permet au spectateur de « prendre autant de temps qu'il le souhaite pour le regarder dans le cadre d'une expérience privée^[589] », comparativement au caractère public du diaporama.

Kawauchi est aussi l'auteur d'un livre de photographies lié à un diaporama. Conçu en 2005 pour une exposition à Paris à la Fondation Cartier pour l'art contemporain^[590], le diaporama *Cui cui* rassemble treize ans de prises de vue (fig. 133 et 134). Il se compose de 232 images, projetées à l'aide d'un projecteur unique, pendant 22 min. 33. Les clichés représentent pêle-mêle des événements de la vie de la famille Kawauchi : un mariage, l'entretien du jardin, le déclin puis la mort du grand-père, la préparation d'un repas, etc. Ces photographies n'ont, à l'origine, pas toutes de réels rapports entre elles, mis à part le fait d'avoir été prises dans la maison familiale. Le défilement des images est accompagné d'une bande-son, combinant des chants d'oiseaux (d'où le titre de la série) avec une musique discrète et répétitive composée par Pierre Takahashi. Le rythme est régulier. Les photographies apparaissent et disparaissent de manière nette, sans fondu. Coïncidant avec le début de l'exposition à la Fondation Cartier, un livre paraît, du nom de *Cui cui* (2005)^[591]. Il possède majoritairement le

emotional effect. [...] Some of the single images are very strong on their own ; others are just included to provide narrative threads. I'd like to find a way to show the prints that would have the same impact as the slide show. » [ma traduction].

[588] Voir le compte rendu de la projection de Nan Goldin les 31 juillet et 1^{er} août 1993 à Tôkyô : Iizawa Kôtarô, « Barâdo in Tôkyô » [Ballad in Tokyo], *déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 147.

[589] John Howell, « Books. John Howell on David Byrne and Nan Goldin », *Artforum*, vol. XXV, n° 2, octobre 1986, p. 10 : « the book can let us take as much time as we want to look in a still-private experience. » [ma traduction].

[590] Rinko Kawauchi (*AILA + Cuicui + The Eyes, the Ears*), Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 18 mars — 5 juin 2005.

[591] Il existe deux versions, quasi identiques, du livre *Cui Cui*, l'une publiée par Actes Sud,

même contenu que le diaporama (223 photographies au lieu de 232). Les séquences y sont conçues sur le principe de la réminiscence, « les motifs apparaissent de manière répétée : des poissons, des fruits, de la nourriture, des fleurs. Ils forment une mosaïque circulaire. Aucune image n'est plus importante que celle qui se trouve placée face à ses côtés^[592]. »

Bien qu'ils soient tous les deux proches, le livre et la projection n'aboutissent pas aux mêmes effets. De par sa taille, l'image projetée offre un aspect spectaculaire, faisant jaillir au mur des images qui s'évanouissent aussi vite qu'elles sont apparues. De plus, le rythme saccadé de la projection entraîne un rythme régulier, fixe, sur lequel le spectateur ne peut influencer. À l'inverse, le livre implique une appréhension plus personnelle, moins impressionnante aussi. L'expérience de la durée est différente également, puisque le temps de la lecture n'est pas défini à l'avance et dépend de chaque lecteur. Le diaporama perd ces qualités du livre, qui sont habituellement recherchées par Kawauchi pour ses publications. Il s'accorde cependant assez bien avec les besoins de l'exposition, permettant une appréhension collective des images. Le diaporama et le livre ont été réalisés simultanément : le livre n'est donc pas le catalogue imprimé d'un diaporama préexistant, tout comme le diaporama n'est pas une déclinaison agrandie et projetée du livre. Tous deux ont donc été conçus séparément, avec leurs objectifs propres. Le livre pour présenter ces images tel que l'artiste l'a souhaité, la projection pour proposer une forme exposée de ces photographies. Car il reste cependant un point important sur lequel diffèrent ces deux médias dans l'exemple de *Cui cui*. Le livre, comme toujours chez Kawauchi, répète des motifs qui reviennent au fil des pages, et est surtout largement fondé sur les effets de confrontation de deux images sur la double page. C'est là la propriété essentielle du livre et son apport majeur vis-à-vis de la projection. Avec son projecteur unique, le diaporama, en revanche, perd cet aspect important du montage de Kawauchi, et ne montre qu'une seule image à la fois. Les analogies que la photographe ménageait entre les deux pages qui se font face disparaissent, de même que les compositions qui semblent se prolonger d'une image à l'autre. On perd alors dans l'exposition toutes les correspondances directes entre les images qui permettent au lecteur/spectateur de faire les premiers liens entre les clichés.

Ce problème a été en partie résolu, mais par le biais d'un autre médium : la vidéo. En 2005, Kawauchi fait l'acquisition d'une caméra pour la production d'un premier film,

l'autre par l'éditeur japonais FOIL.

[592] Kouwenhoven Bill, « Rinko Kawauchi : *Cui Cui* », *European Photography*, n° 78, automne-hiver 2005, p. 75 : « The motifs appear repeatedly : fish, fruit, food, flowers. They form a circular mosaic. No picture is any more important than the one next to it. » [ma traduction].

d'environ 12 min., sur les immigrants japonais au Brésil, présenté lors de l'exposition *Semear* au Musée d'art moderne de São Paulo en 2007. D'autres films ont été réalisés depuis, *Kage wo miru* [Voir les ombres ; 14 min. 50 sec.] en 2012, qui montre des nuées d'oiseaux en vol à Brighton, ou *Utatane 2* [21 min. 48 sec.] en 2009, exposée pour la première fois lors de son exposition bruxelloise à Argos en 2010. Cette dernière vidéo se compose de courtes séquences, plus de cent vingt plans fixes au total, tantôt accompagnés de prises de son, tantôt silencieux. Les scènes s'enchaînent très vite et toutes se lient les unes aux autres, souvent par des correspondances de formes ou de mouvements. Par exemple, une toile d'araignée secouée par la brise sera suivie d'un plan sur une barbe à papa filandreuse en cours de préparation (pour l'analogie de forme entre la toile et la sucrerie). Puis ce seront des ballons de baudruches multicolores, évoquant la fête foraine comme le faisait la barbe à papa. Ici, « le rythme déjà perceptible dans la série photographique se trouve transposé dans un montage linéaire où les images et les sujets sont retenus tour à tour pendant quelques secondes^[593]. »

Cette technique de prise de vue et de montage est reprise dans *Illuminance*, un projet vidéo commencé en 2005, toujours en cours, d'une durée initiale de 15 min. mais qui atteignait 45 min. 22 sec. lors de sa dernière présentation publique au Musée de la photographie de Tôkyô en 2012^[594] (fig. 135). Comme dans *Utatane 2*, il s'agit de courtes séquences enregistrant des insectes en mouvement, la lumière du soleil qui interagit avec l'environnement, des végétaux dans le vent, etc. Ce qui change par rapport à ses précédentes vidéos, c'est que cette fois-ci l'exposition se fait sous la forme d'une double projection : deux écrans accolés diffusent simultanément deux séquences différentes, sans que la transition entre les séquences des deux écrans ne soit synchronisée. Kawauchi retranscrit ainsi à l'écran le principe d'images présentées par paires, comme dans les doubles pages de ses livres^[595]. Néanmoins, de par son caractère éphémère et en mouvement, la vidéo rend plus difficile la possibilité de retenir l'attention du spectateur, qui ne peut conserver à l'écran une image qu'il souhaite regarder en détail, comme il pourrait le faire avec un livre. L'expérience de la vidéo peut certes être considérée comme plus forte, par le fait d'immerger le spectateur dans l'espace et dans l'œuvre, mais elle s'éloigne des effets recherchés par Kawauchi dans

[593] Ive Stevenheydens, brochure accompagnant l'exposition *Rinko Kawauchi. Transient Wonders, Everyday Bliss — Photography, Video & Slides 2001–2009*, Argos, Bruxelles, 2010, p. 3.

[594] Nôse Yôko, « Artist Interview : Rinko Kawauchi », art. cit., p. 157.

[595] Avec son projet « Arakinema », Araki avait déjà commencé à la fin des années 1990 à travailler à un système de double projection de diapositives, accompagné de musique. Il s'occupait d'un des projecteurs tandis qu'un assistant avait en charge le second. Il ne s'agissait cependant pas de double projection de diapositives l'une à côté de l'autre, mais plutôt l'une sur l'autre, les deux clichés se fondant en une seule image. Voir : Nan Goldin, « Naked City », art. cit., p. 57–59 ; Felix Zdenek, *Nobuyoshi Araki : Shijyo. Tokyo Marketplace of Emotions*, Zürich, Stemmle, 1998.

ses publications. Le contexte d'exposition en grandes dimensions de ces projections de vidéos implique là aussi la présence d'un public potentiellement nombreux pendant la visite. Ce qui contrevient à la recherche d'intimité et de connivence avec le spectateur guidant ses choix de sujets et de mise en page.



Livre et exposition diffèrent bien évidemment sur de nombreux points : le caractère privé de la lecture face à l'événement public qu'est l'exposition, l'ordre défini par la reliure du livre face à la liberté plus importante offerte au visiteur de l'exposition, ou encore le fait d'appréhender les images individuellement ou par petit groupe dans le livre face à la possibilité d'embrasser du regard l'ensemble d'une exposition. On voit cependant que Homma, Kawauchi et Yamamoto ont au fur et à mesure des années conçu des dispositifs de monstration des images qui permettent non pas de copier à l'identique les effets produits par leurs livres, mais plutôt de transposer ces dispositifs du livre à l'espace d'exposition. Que ce soit par la gestion de l'accumulation des photographies lors d'installations, par la prise en compte du rythme grâce à la projection, ou bien de retrouver l'intimité de la lecture par le biais d'espaces étroits provoquant un contact privilégié avec les tirages exposés. Comme le note David Chandler à propos de Kawauchi, « il serait plus fidèle à l'esprit de la trajectoire de Rinko Kawauchi de dire qu'elle a produit une source perpétuelle d'images hors du commun, tour à tour douces et dérangeantes ; ses livres et ses expositions, quant à eux, lui ont permis de maîtriser ce jaillissement et de lui donner un sens^[596]. » Transposer les effets du livre dans l'exposition signifie bien de trouver de nouveaux modes de présentation, en mettant en relation les photographies, le public et l'espace d'exposition. Il s'agit là d'équivalences recherchées entre livre et exposition, sans que les deux ne soient identiques. Simon Baker le souligne à propos du travail de Moriyama Daidô, exposé à la Tate Modern en 2012 :

« Daido Moriyama a retrouvé des négatifs de son ouvrage majeur *Farewell Photography* (1972) qui n'avaient jamais été tirés. Moriyama a alors conçu une installation de trente tirages qu'il a réalisés pour nous et qui sont indissociables. Notre volonté n'était pas seulement d'exposer un livre de photographies dans une galerie d'exposition, mais de le traduire à même les murs^[597]. »

[596] David Chandler, « Lumière en apesanteur », in Kawauchi Rinko, *Illuminance*, Paris, Xavier Barral, 2011, n.p.

[597] Simon Baker, « Klein — Moriyama. Le choc des titans », art. cit., p. 154.

Cette idée de « traduire à même les murs » est importante, surtout qu'elle ne va pas de soi. En effet, pourquoi retranscrire sur les cimaises de l'exposition des photographies ainsi que des rapports entre ces images alors qu'il existe déjà un espace, celui du livre, où ces images sont d'une part déjà reproduites, mais aussi mises en relation ? La réponse est peut-être à trouver du côté de l'exposition comme format de diffusion. Pour les photographes japonais, le fait de produire des expositions, alors qu'ils sont souvent plus enclins à publier leurs clichés est aussi un moyen de se plier aux règles du système artistique occidental dans lequel l'exposition prime sur la publication comme marqueur de reconnaissance. En transposant dans l'exposition certains des dispositifs déjà mis en place dans le livre de photographies – plutôt que de proposer des accrochages plus classiques ou de se soumettre à la forme tableau –, ces artistes dérèglent en quelque sorte le système dans lequel ils s'insèrent. Puisqu'ils ne peuvent produire de livres, ils exposent les mécanismes à l'œuvre dans leurs livres, diffusant ainsi en Occident leurs images et certains effets de mise en page. Plutôt qu'une soumission docile au système de diffusion occidental de l'art, ils contaminent, par le biais de principes éditoriaux, la forme qu'est l'exposition de photographies. Dans le même temps, ils profitent de l'aspect événementiel de l'exposition, véritable « spectacle éphémère^[598] » à destination du public.

[598] Olivier Lugon, « Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie », *ArtPress* 2, n° 34 : « La photographie. Un art en transition », août-septembre-octobre 2014, p. 80.

L'exposition comme lieu de publication

Quand on évoque les relations entre le livre et la galerie, deux cas de figure sont généralement envisagés : les livres (d'artiste ou de photographies) édités par des institutions qui font alors office d'éditeurs^[599], et les catalogues d'exposition accompagnant la manifestation, publiés par la structure qui organise l'exposition ou par un éditeur tiers. Dans le cas d'un catalogue d'exposition, le livre rassemble des textes sur les œuvres exposées, des reproductions de celles-ci, éventuellement des vues de l'accrochage. Documentant l'événement, il s'agit d'un contenu secondaire vis-à-vis de l'exposition, puisque le catalogue la complète et s'ajoute à celle-ci sans s'y substituer. Des expérimentations existent cependant, visant à modifier le rapport de l'édition à l'exposition. Renversant le rapport de supériorité de l'exposition sur le livre, certaines expositions montrent le processus de conception éditorial, de la sélection des images jusqu'à l'impression et conduisent à la réalisation d'une publication. Elles concrétisent l'idée selon laquelle exposer consiste à « rendre public le travail de l'art^[600] » et rompent aussi en partie avec l'image conservatrice de l'institution, destinée à archiver, préserver et documenter des œuvres. Devenant à la fois lieu de présentation des œuvres et de production, ces expositions délocalisent l'atelier de l'artiste, voire, dans le cas présent, l'imprimerie.

On assiste depuis quelques années à la multiplication d'événements (ni totalement exposition, ni vraiment performance) ayant lieu dans des galeries en présence d'un public et conduisant à la production d'un livre de photographies. Plusieurs exemples historiques d'artistes japonais serviront à définir les contours de ces pratiques : la participation de Nakahira Takuma à la Biennale de Paris en 1971 et l'exposition *Printing Show* par Moriyama

[599] Revenant sur les pratiques éditoriales artistiques des années 1960-1970, Clive Phillpot relativise l'affirmation selon laquelle le livre était, à l'époque, une alternative à la galerie : « Il y eut également l'affirmation, psalmodiée comme une litanie durant cette dernière décennie par des commentateurs dépourvus de sens critique, selon laquelle les livres d'artistes pourraient contourner le système des galeries. Ce qui semble avoir échappé à l'attention de tels auteurs est que nombre d'opuscules des années 1960 et du début des années 1970 furent édités par des galeries. Les galeries essayaient-elles de se circonvenir ? » Clive Phillpot, « *Booktrek : la prochaine frontière* » (1990), *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 19.

[600] Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in Clémentine Mélois (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 112.

Daidô en 1974. Ils seront mis en regard avec certaines manifestations plus récentes, notamment la série d'événements de l'éditeur Goliga auxquels ont participé Kawauchi Rinko et Homma Takashi. D'autres expérimentations de Homma (son installation *Reconstruction* en 2011 ainsi que les livres réalisés lors des expositions « satellites » de sa rétrospective tokyoïte de 2011) permettront d'apprécier ce qui se joue ici entre exposition, publication et événement. Plusieurs éléments sont à interroger. Quelle est l'importance de la dimension événementielle dans ces expositions, qui réunissent dans un même lieu des photographies, des artistes, des acteurs du monde de l'art (commissaires, critiques, conservateurs, galeristes) et un public ? Quel est le contexte de production de ces livres dans l'espace de la galerie ? Que statut donner à ces publications ? Dans le cadre d'œuvres reproductibles comme le sont les livres de photographies, la prise en compte de ces éléments vise à questionner la place conférée à l'artiste, à son « geste », lors de la production de publications devant un public, parfois avec lui, au sein du système commercial et institutionnalisé de la galerie.

1. Exposer le geste créatif : Nakahira Takuma à la 7^e Biennale de Paris

L'exposition implique un agencement d'œuvres dans un espace, la présence d'un public venant découvrir l'exposition, ainsi qu'une visibilité publique des œuvres. Comme le souligne Hubert Damisch, exposer « c'est d'abord faire passer de l'ombre à la lumière, donner à voir ce qui jusque là demeurerait invisible. Ainsi l'idée d'exposition va également de pair avec celle de publicité, au sens étymologique du terme : exposer, c'est publier, en appeler au public [...], faire passer les œuvres de l'espace privé de l'atelier ou de la collection à l'espace commun de l'exposition, qu'on ne confondra pas avec celui du musée^[601]. » Bien que l'exposition soit le lieu et le moment de cette mise en lumière des œuvres, il n'est pas seulement question de déplacement – de l'atelier ou de la réserve, vers les cimaises. Traditionnellement, on oppose ces deux lieux (l'atelier et l'espace d'exposition), alors qu'ils sont tous deux des espaces de vie pour l'œuvre. On ne peut les séparer l'un de l'autre arbitrairement, en faisant comme si les deux n'étaient pas liés. Daniel Buren le souligne, « l'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. [...] Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est – à coup sûr – ne rien questionner du

[601] Hubert Damisch, *L'Amour m'expose. Le projet « moves »*, Gand, Yves Gevaert, 2000, p. 45-46. Cité à partir de Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, op. cit., p. 238.

tout. Toute remise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de *l'atelier* comme un *lieu unique* où le travail *se fait*, tout comme du *musée* comme *lieu unique* où le travail *se voit*^[602]. »

Dans le cas d'une exposition, il n'est pas uniquement question du déplacement de l'œuvre d'un espace à un autre. L'espace d'exposition n'étant de toute façon absolument pas un lieu neutre, quand bien même celui-ci prendrait la forme d'un cube blanc. L'exposition, d'œuvres en général mais aussi d'œuvres photographiques, doit être envisagée « comme le lieu d'une création spécifique, non réductible à la somme de ses parties, et comme un moment de remise en jeu radicale, voire de transformation invisible des images rassemblées^[603]. » C'est également le moment où le public entre en contact avec les œuvres mais aussi avec la main, le geste de l'artiste. La « main » n'est pas ici à comprendre dans sa signification proprement anatomique, mais dans un sens plus large évoquant la présence de l'artiste à travers l'œuvre. Enfin, l'exposition peut aussi devenir lieu de création, rejoignant ainsi ce que Jérôme Dupeyrat nomme la « fonction de production » de l'exposition. Dans ce cas de figure, « l'exposition peut être l'atelier de l'artiste ou offrir les circonstances pour créer une œuvre^[604] ». Concernant non plus seulement la photographie mais plutôt le livre de photographies, la question d'une éventuelle conception dans l'espace d'exposition s'avère techniquement complexe à organiser, car la production éditoriale suppose des procédés et équipements lourds, que le photographe ne possède souvent pas. Le travail d'impression est en effet presque systématiquement délégué à un imprimeur qui maîtrise ce savoir-faire technique et dispose du matériel nécessaire. Des solutions plus simples que les besoins techniques qu'exige l'impression offset existent, rendant possible une production avec moins de moyens. Une partie du travail peut aussi être préparée à l'avance.

Un premier exemple, celui d'une exposition de Nakahira Takuma, peut illustrer la « fonction de production » de l'exposition dans le cadre de la photographie. Même si cette exposition n'a pas immédiatement conduit à l'édition d'un livre, elle présentait cependant une partie du processus éditorial du photographe. En 1971, Nakahira est invité à participer à la 7^e Biennale de Paris, qui se tient du 15 septembre au 21 octobre au Parc

[602] Daniel Buren, « Fonction de l'atelier » (1971), in *Les Écrits. 1965-2012*, vol. 1 : « 1965-1995 », Paris, Flammarion, 2012, p. 185.

[603] Olivier Lugon, « Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie », art. cit., p. 82.

[604] Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d'artistes. Entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, op. cit., p. 385.

floral de Paris, dans le bois de Vincennes^[605]. Il y propose l'exposition *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kôï* [Circulation. Date, Place, Events]. Le photographe n'expose pas des clichés réalisés antérieurement, mais uniquement des photographies prises lors de son séjour parisien. Le principe de l'exposition est le suivant : chaque jour, Nakahira photographie Paris la journée, développe ses images pendant la nuit, puis fait son accrochage le matin suivant, les tirages à peine développés finissant parfois de sécher une fois au mur^[606] (fig. 136). Plutôt qu'au Paris typique et touristique, Nakahira s'intéresse à la rue, aux affiches publicitaires, aux gros titres des journaux, aux trottoirs, au métro. Comme il l'explique lui-même, « les photographies, prises une par une, ne sont pas le reflet de mon for intérieur, ce sont plutôt comme des mots de passe pour faire ressortir la réalité. Elles montrent l'endroit où je logeais à Paris, le paysage parisien depuis ma fenêtre, les œuvres d'autres artistes de la Biennale, ceux qui les regardent, mais aussi ce qui passe à la télévision, dans les journaux ou sur le téléscripteur. J'ai inclus tous ces documents (les textes) sur des événements qui se répètent encore partout dans le monde^[607]. »

Nakahira propose avec son installation une mise en avant de son processus de travail, reflétant sa soif insatiable de photographier le monde pour le comprendre. Avec l'aide de l'artiste Enokura Kôji (1942-1995) qui expose aussi à la Biennale, l'accrochage est chaque jour réactualisé, montrant finalement une exposition sans cesse en train de se faire^[608]. Quand il n'a plus de place, Nakahira décroche des images. Quand les murs à sa disposition ne suffisent plus, il étale les tirages sur le sol. Le photographe insole ses films, les développe, accroche les tirages, puis recommence, en un cycle d'une journée seulement. Même si toutes ces étapes ne se déroulent pas dans l'espace d'exposition (une partie non négligeable des clichés est cependant prise dans les locaux de la Biennale), l'exposition témoigne à la fois du processus créatif à l'œuvre chez le photographe, ainsi que de la *circulation* des images – comme l'indique le titre de l'exposition –, amenées à

[605] Kuraishi Shino, « Nakahira Takuma-ten. Genten fukki — Yokohama no gaiyô to kôsei » [Les grandes lignes de l'exposition Nakahira Takuma. Retour aux origines — Yokohama et sa mise en œuvre], in Kuraishi Shino (dir.), *Nakahira Takuma-ten. Genten fukki — Yokohama*, op. cit., p. 134.

[606] Kuraishi Shino, « Unbekannte Regeln — Notizen zu den Versuchen von Takuma Nakahira in den Frühen Siebziger Jahren », *Camera Austria*, n° 84 : « Positionen Japanischer Fotografie », hiver 2003, p. 36-40.

[607] Nakahira Takuma, « Tokushû : Sâkyureishon. Dai 7 kai Pari seishun bienâre sakuhin-saku. 1971.10.10-10.16 » [Spécial « Circulation ». Œuvres pour la 7^e Biennale de Paris. 10 octobre — 16 octobre 1971], *Dezain*, janvier 1972, n.p. : 「一枚一枚の写真はぼくの内的イメージの表出ではない。それは現実を指定する記号なのだ。だからこの写真はぼくのパリでの宿泊所、その部屋の中からパリ市内の風景、ビエンナーレ会場の他人の作品、それを見る人々、また同時にテレビ、新聞、テレタイプを通じてこの日のうちにもたらされる世界各地で同時多発する多くのイベントの記録（文字）をも含んだ。」 [ma traduction].

[608] Takashima Naoyuki, « Nakahira Takuma. Documentary », *Asahi kamera*, vol. 96, n° 3, mars 2011, p. 190-191. Voir également : Nakagawa Michio, « Nakahira Takuma wa, sangyô shakai no anchi toshite mono wo midashita » [Nakahira Takuma, contre la société industrielle mais révélateur des choses], entretien avec Lee Ufan, *Bijutsu techô*, n° 833, avril 2003, p. 120-125 ; p. 132-35.

apparaître et disparaître en peu de temps. L'exposition devient comme un accrochage d'un livre ou d'un portfolio en cours de réalisation, comme lors de la conception d'un chemin de fer avant publication : les photographies sont tirées, fixées au mur pour une éventuelle sélection, dans l'attente de leur parution. Certaines images sont d'ailleurs ensuite parues dans la presse japonaise au cours des années 1970 sous la forme de portfolios. La publication d'un ouvrage à partir de cette exposition est par contre beaucoup plus tardive et date de 2012^[609]. Le livre reprend une faible partie des clichés produits pendant la Biennale (257 images), sans matérialiser le fonctionnement de l'exposition. N'ayant pas été réalisé pendant la Biennale au contraire des tirages d'origine, le livre fait seulement office de trace de l'événement.

2. Faire un livre dans l'espace de la galerie : *Another Country in New York*

Trois ans plus tard, Moriyama Daidô s'empare à son tour de l'espace de la galerie comme d'une « salle d'expérimentation^[610] » [*jikkenshitsu* 実験室], telle que la définit Wolfgang Tillmans. Ami de Nakahira avec qui il a participé au magazine *Provoke*, Moriyama organise en 1974 une exposition intitulée *Moriyama Daidô purintingu shô* [Moriyama Daidô Printing Show]. Elle se tient à la Shimizu Garô, dans le quartier d'Ogikubo à Tôkyô, galerie particulièrement active dans le domaine de la photographie à cette période, exposant alors tous les jeunes artistes qui deviendront les grands noms de la photographie japonaise des années 1960-1970. L'histoire du *Printing Show* de Moriyama débute en 1971, alors que celui-ci accompagne son ami Yokoo Tadanori à New York, pour la préparation d'une exposition de son travail au MoMA l'année suivante^[611]. Il y reste pendant tout le mois de novembre 1971, photographiant frénétiquement la ville, revenant constamment sur les mêmes lieux pour capturer la vie nocturne, les néons des enseignes, le trafic automobile, les passants dans la rue. À son retour au Japon, la revue *Asahi kamera* publie une sélection de dix photographies parmi les centaines de clichés new-yorkais de Moriyama^[612]. Le photographe en reste là dans un premier temps avec ces images, puis investit la galerie

[609] Nakahira Takuma, *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kôshi* [Circulation. Date, Place, Events], Tôkyô, Osiris, 2012.

[610] Gotô Shigeo, « Vorufugangu Tirumansu to no kaiwa » [Conversation avec Wolfgang Tillmans], *Invisible Man*, n° 0, octobre 2008, p. 56.

[611] Yokoo Tadanori, exposition *Graphics by Tadanori Yokoo*, MoMA, New York, 26 février — 24 avril 1972.

[612] Moriyama Daidô [le portfolio est signé « Moriyama Hiromichi », le véritable nom de Moriyama Daidô], « Nyû Yôku shichî » [New York City], *Asahi kamera*, n° 471, avril 1972, p. 117-132.

Shimizu Garô du 23 au 31 mars 1974. L'exposition qu'il propose, *Moriyama Daidô Printing Show*, ne consiste pas en l'accrochage de tirages photographiques, mais en la mise en avant du processus éditorial. Malgré ses trente-six ans, Moriyama a déjà à son actif quinze livres en 1974, en incluant les cinq volumes de sa publication périodique *Kiroken* (1972-1973), et plusieurs dizaines de portfolios parus dans la presse^[613]. Pour son exposition, Moriyama emprunte une photocopieuse noir et blanc à Canon dans le but de créer dans l'espace de la galerie une « sorte d'imprimerie^[614] » et de produire son nouveau livre : *Mô hitotsu no kuni* [Un pays de plus], dont la version en anglais du titre figure sur la couverture, *Another Country in New York*. Pendant toute la durée de l'événement, Moriyama se tient dans l'espace d'exposition avec des tirages de photographies réalisées à New York, qu'il photocopie et assemble dans un ordre légèrement modifié chaque jour (fig. 137). Dans le même temps, avec quelques assistants, il sérigraphie les couvertures. Deux modèles sont conçus : le premier représente un autoportrait avec des bandes rouges et un cadre bleu pour le titre, en surimpression, évoquant graphiquement la composition du drapeau américain ; le second modèle de couverture montre un avion au décollage, avec le titre du livre en vert. Moriyama retrace le déroulement de l'exposition ainsi :

« Au lieu de publier un livre, je voulais créer quelque chose de mes propres mains. Lorsque j'ai travaillé pour le magazine *Provoke*, j'ai beaucoup utilisé la photocopieuse et réalisé de nombreuses expériences. J'utilisais les images telles qu'elles sortaient de l'appareil. J'ai fait beaucoup de photocopies dans le bureau de Taki [Kôji], dans lequel de nombreux tracts et des affiches à caractère politique étaient créés. À cette époque, je m'intéressais sérieusement – mais aussi pour m'amuser – à la sérigraphie. Nous accrochions les couvertures sérigraphiées sur les murs pour les faire sécher. Il y avait trois jeunes qui donnaient un coup de main pour les sérigraphies. Quelquefois je m'occupais aussi de l'impression, mais le plus souvent j'étais devant la photocopieuse et j'agrafais les pages et la couverture. La couverture a eu trois variantes^[615] : l'une d'entre elles présentait un drapeau américain, une sorte de portrait transformée en graphique, avec le titre inscrit entre les bandes bleues et rouges. L'influence d'Andy Warhol était assez forte dans les années 1967-1968. Pour les pages intérieures, je voulais vraiment que l'on perçoive l'effet de la photocopieuse. Pendant que les sérigraphies séchaient, je conviais les clients à prendre un café et à patienter. Je leur demandais de choisir leur couverture préférée,

[613] Kawano Katsuhiko, Tsutaya Noriko (dir.), *Hikari no karyûdo. Moriyama Daidô 1965–2003* [Le chasseur de lumière. Moriyama Daidô 1965–2003], Matsue, Shimane-kenritsu bijutsukan, 2003, p. 256.

[614] Kaneko Ryûichi, « Photographie et impression », entretien avec Moriyama Daidô, in Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, op. cit., p. 29.

[615] Ce texte indique qu'il y aurait eu trois motifs de couvertures, mais les différents exemplaires de l'époque conservés, ainsi que les vues de l'exposition, n'en font apparaître que deux.

puis j'agrafais le tout et je leur donnais. Ça m'a bien plus. C'était en 1974^[616]. »

Chaque visiteur qui se rend dans la galerie assiste donc au travail éditorial de Moriyama (sélection des images, reproduction de celles-ci à la photocopieuse, choix de l'ordre des pages, sérigraphie de la couverture, puis assemblage). Il peut ensuite repartir avec son exemplaire du livre, en partie personnalisé, l'ordre des trente-deux pages étant différent d'un jour sur l'autre et le visiteur choisissant lui-même parmi les deux motifs de couvertures disponibles (fig. 138). Formellement, *Mô hitotsu no kuni* ressemble aux livres de photographies japonais de l'époque, soit une suite d'images imprimées à fonds perdus, aux contrastes accentués (par la technique de la photocopie et de la sérigraphie qui permet un emploi lumineux et puissant de l'encre), sans texte. Les vues de l'exposition montrent une chaîne de montage des livres, avec des piles de feuilles posées sur une longue table, ainsi que des couvertures sérigraphiées séchant sur un fil ou accrochées au mur^[617]. Le livre produit en bout de chaîne avec lequel le visiteur repart n'est pas un catalogue de l'exposition qui documenterait les œuvres présentées. Il est l'œuvre elle-même, l'exposition étant ici métamorphosée en un lieu de création et de diffusion. Ce qu'il y a à voir, ce ne sont pas les photographies, mais l'artiste au travail, avec lequel on peut discuter et échanger pendant la production des livres.

Les images de New York par Moriyama ont ensuite fait l'objet de plusieurs reprises imprimées. La première, *'71-NY*, intervient en 2002, aux éditions PPP, qui publient pour la première fois une vaste sélection d'images sur quatre cents pages (au lieu des trente-deux pages de la publication initiale). Avec sa reliure brochée, sa jaquette de protection et son étui de rangement en carton, l'ensemble est beaucoup plus luxueux, comparativement à l'aspect bricolé de la version de 1974, entièrement photocopiée. L'éditeur Kôdansha propose en 2011 sa propre version, *71 NEW YORK*, d'un format plus modeste, proche du A5. Enfin, Akio Nagasawa, qui publie actuellement nombre des livres de Moriyama, fait le choix, en 2013, de rééditer une version à l'identique de *Mô hitotsu no kuni* à cinq cents exemplaires (deux cent cinquante de chaque couverture).

Mais la proposition la plus surprenante est sans conteste l'invitation faite par l'éditeur Ivan Vartanian à Moriyama de réinstaller son *Printing Show*, cette fois à New York. Le principe en est inversé : il ne s'agit plus de faire un livre à Tôkyô à partir de clichés new-yorkais, mais d'éditer un livre à New York en puisant dans les photographies

[616] *Ibid.*

[617] Pour apprécier les quelques rares vues de l'exposition, voir : Anonyme, « Moriyama Daidô Purintingu shô ! Saishin shashinshû *Mô hitotsu no kuni*. Seisaku, hanbai basho-ten » [L'exposition Moriyama Daidô *Printing Show* ! Lieu de production et lieu de vente de son dernier livre, *Mô hitotsu no kuni*], *Asahi kamera*, n° 501, avril 1974, p. 145.

prises par l'artiste à Tôkyô depuis les dix dernières années. L'événement *Printing Show – TKY* se déroule les 4 et 5 novembre 2011, à la Aperture Gallery. Comme la première fois en 1974, Moriyama est présent sur place, avec une batterie d'assistants aux opérations. Cinquante-quatre doubles pages sont préparées, reproduites cette fois avec un photocopieur couleur et mises en piles. Les visiteurs prennent dans un premier temps connaissance de ces cinquante-quatre doubles pages, qui sont accrochées aux murs, puis en font une sélection de vingt (fig. 139). Les assistants de Moriyama apportent ensuite les pages photocopiées correspondantes, les visiteurs les rassemblent dans l'ordre de leur choix en réfléchissant aux confrontations possibles entre les images, puis optent pour l'une des deux couvertures sérigraphiées. Les assistants agrafent le tout avant l'ultime étape, la rencontre avec l'artiste, qui signe chaque exemplaire tout en échangeant avec les participants. Auparavant unique acteur de toute la production (à l'exception du choix de couverture) dans le *Printing Show* de 1974, Moriyama a désormais plutôt le rôle de chef d'orchestre qui articule et coordonne les différentes étapes de réalisation. Certes il est aussi celui qui a pris les clichés, mais c'est Vartanian qui a fait la présélection. La production est partagée entre les assistants (photopies, sérigraphie, reliure) et le visiteur (sélection des pages et de leur ordre, puis de la couverture). C'est cependant toujours le photographe qui clôt le parcours du visiteur dans l'exposition, en donnant son aval définitif au livre produit par le biais de sa signature, étape inexistante lors de la version de 1974 du *Printing Show*.

L'événement est reproduit le 14 octobre 2012 à Londres, à la Tate Modern, coïncidant avec l'exposition *William Klein + Daido Moriyama* organisée par le musée^[618] (fig. 140). Les conditions sont les mêmes qu'à New York, le public y est aussi nombreux. L'édition composée par le public s'intitule *MENU*, en clin d'œil au fait que les visiteurs choisissent leurs images et l'ordre d'apparition de celles-ci. Parmi les événements organisés avec Moriyama, tous n'ont pas cependant le même intérêt. Ainsi, le 15 décembre 2012, la galerie Polka à Paris accueille *The Silkscreen Workshop Daido Moriyama*, qui consiste en la fabrication d'une affiche sérigraphiée à partir d'une photographie de Moriyama, signée de sa main à la fin de la séance. On retrouve là aussi l'idée de chaîne de production transposée dans la galerie, avec une conception de l'affiche divisée en plusieurs postes successifs qu'il faut suivre un par un, le dernier étant celui permettant la rencontre avec l'artiste. Mais le résultat final – l'affiche sérigraphiée – s'avère clairement moins

[618] Le 9 juillet 2013, un autre *Printing Show* a été organisé à Paris, au Bal, mais sans l'intermédiaire d'Ivan Vartanian. L'événement consistait en une sélection par les visiteurs de vingt-cinq à trente clichés à partir des cinquante proposés, ensuite reproduits par risographie, puis reliés sur place, en présence de l'artiste. Là aussi l'artiste signait chacun des livres avant de les transmettre aux visiteurs.

ambitieux que ne l'étaient les livres des différents *Printing Show*.

Après le *Printing Show* new-yorkais, des exemplaires supplémentaires sont mis en vente *a posteriori* sur le site d'Aperture, pour les collectionneurs n'ayant pu participer à l'événement de novembre 2011, au prix non négligeable de 350 \$. L'ouvrage *TKY* y est décrit comme « l'union de la photographie et de la performance, tout en déconstruisant le processus de conception du livre de photographies^[619] ». Cette idée de réunir durant cet événement photographie et performance traverse la rhétorique de Vartanian quand il s'exprime à propos de ce projet. Lors d'un entretien, revenant sur le *Printing Show* de 1974, il déclare ainsi :

« À cette époque, théâtre, littérature, cinéma, musique et les arts plus traditionnels se mêlaient. Beaucoup d'idées sur la performance, le théâtre et la mise en scène étaient fortement influencées par Terayama Shûji, qui n'était pas seulement dramaturge, mais aussi poète, réalisateur et photographe. Il savait prendre des risques, comme lors de ces performances spontanées où il entrait dans l'appartement des gens. Moriyama photographiait régulièrement les performances de Tenjo Sajiki, la troupe de Terayama, et était grandement influencé par lui, autant que par ce qui se produisait simultanément à New York. Il n'y avait donc qu'un pas pour qu'il réalise quelque chose comme son *Printing Show*, sa première performance de production de livres à Tôkyô^[620]. »

Vartanian tente ici d'inscrire la trajectoire de Moriyama dans une histoire de la performance, et ce dernier a effectivement été un compagnon de Terayama Shûji. Mais le goût du photographe pour ces événements en présence de public, aboutissant à la production d'un livre, sont autant le reflet de ces fréquentations – réelles, littéraires ou visuelles – de l'époque que de son intérêt marqué pour l'expérimentation autour de l'image photographique :

« Je m'investis totalement dans les tirages, mais je les fais pour les livres. Je n'ai jamais considéré un tirage isolé comme une œuvre d'art. Se contenter d'exposer des tirages sur les murs me frustre. La photographie vit pour être imprimée sur du papier, dans des

[619] Extrait de la présentation du livre sur le site d'Aperture : « PRINTING SHOW—TKY is a nexus of photography and performance while also deconstructing the photobook-making process » [ma traduction] [<http://aperture.org/shop/index.php/books/rare-special-books/daido-moriyama-tky-book>].

[620] Russet Lederman, « Another Country, Another Performance », entretien avec Ivan Vartanian, *British Journal of Photography*, octobre 2012, p. 63 : « At the time there was a big overlap between theatre, literature, film, music and more traditional arts. Many ideas about performance, drama, staging and *mise en scène* were heavily influenced by Shûji Terayama, who was not just a playwright, poet, filmmaker, writer and photographer. He was a risk-taker who would have these spontaneous performances where he'd break into someone's apartment. Moriyama regularly photographed performances, of Terayama's Tenjo Sajiki theatre troupe and was greatly influenced by him, as well as by what was happening in New York at that time. So it wasn't a big leap for him to do something like *Printing Show*, his original 1974 performance bookmaking event in Tokyo. » [ma traduction].

livres, dans des magazines, dans des formats différents. Il y a des dizaines de façon de faire apparaître des images, et c'est cela qui m'intéresse^[621]. »

L'objectif du *Printing Show* consiste à repousser les limites, de la photographie et de l'exposition, dans sa forme la plus classique, ainsi qu'à requestionner l'économie de production de l'imprimé. Cependant, entre la première version de 1974 et les versions plus récentes de l'événement, une différence de taille s'opère, par le biais de la signature des livres produits. Inexistante en 1974, l'étape de la signature, qui dans un premier temps atteste de la présence de l'artiste, devient une opération obligatoire dans les réalisations de livres ultérieures. La signature matérialise surtout un changement de statut en assurant du fait que le livre de photographies produit n'est pas un ouvrage de librairie ordinaire mais une publication particulière, conçue dans des conditions elles aussi particulières. Elle atteste du fait que, de manière incontestable, le livre signé par l'artiste devient œuvre d'art, surtout s'il a été conçu dans l'espace de la galerie.

3. Les sessions de l'éditeur Goliga

Depuis 2011 et fort de son expérience après la nouvelle version du *Printing Show* de Moriyama, Ivan Vartanian continue à organiser des projets, *via* sa maison d'éditions Goliga, poursuivant son travail d'introduction de la photographie japonaise en Occident. Ces nouveaux projets visent à explorer la production de livres de photographies, à la croisée de la performance, du livre de photographies et du processus éditorial. L'objectif de Vartanian est qu'à la fin de chaque session (de quelques heures à plusieurs jours suivant les projets), un livre soit réalisé. Le concept général de ces projets, réunis sous l'appellation « *Akushon x shashin* » [Action vs. Photographie] est défini comme suit :

« Dans ces performances, le rôle du photographe ne se restreint pas à l'émission unidirectionnelle d'informations et de contenus [en direction du spectateur]. Ceux qui viennent à ces événements sont plutôt des participants actifs qui génèrent de nouveaux matériaux et prolongent les idées présentes dans les œuvres de l'artiste. Durant ce processus, la partition conventionnelle entre l'espace de la galerie, l'éditeur, le photographe et le spectateur est reconfigurée, de manière à produire un nouveau moyen de les connecter entre eux. Le contenu de chaque événement développé est une réponse spécifique au travail du photographe. Aucun événement ne ressemble à un autre^[622]. »

[621] Claire Guillot, « Moriyama Daido : "J'aime là où ça pue l'humain" », entretien avec Moriyama Daidô, *Le Monde*, 15 décembre 2012, p. 19.

[622] Présentation tirée du site de Goliga [<http://www.goliga.com>] (consulté le 12 mars 2014) : « With these performances, the role of the photographer is not restricted to a one-

Comme le précise ce court texte d'intention, chacune des manifestations organisées par Goliga se différencie des autres, à la fois par le photographe invité qui change à chaque fois, mais aussi par les variations de mise en œuvre des divers projets. Deux points importants transparaissent dans l'annonce programmatique de Vartanian : le principe de « participants actifs » et celui de « nouveaux matériaux » produits lors de l'événement. Quatre exemples d'événements organisés ces cinq dernières années permettront de voir comment ces principes sont mis en œuvre par Vartanian.

Les 6 et 7 avril 2013, Goliga propose à Tôkyô un événement, *Compilation Tokyo*, autour de l'autoédition de livres de photographies. Conçu en partenariat avec le Londonien Bruno Ceschel de la structure éditoriale *Self Publish, Be Happy*, ce projet consiste en la réunion dans le bâtiment de Harajuku VACANT de onze jeunes artistes japonais, auxquels s'est jointe la photographe allemande Anne Schwalbe, dans le but de produire un ouvrage collectif^[623]. En présence du public, les photographes choisissent leurs images puis les sérigraphient sur des feuilles de papier de format A4 (fig. 141). Après avoir été mises à sécher, les feuilles sont réunies puis reliées sur place à l'aide de rivets métalliques. Les images avec lesquelles les photographes travaillent ne sont pas nouvelles, elles ont pour la plupart déjà été publiées dans d'autres contextes, mais l'événement leur donne un nouveau support d'accueil. Elles sont reproduites dans un nouveau format et avec des contraintes particulières, dues au nombre réduit de couleurs et à une trame importante (fig. 142). L'intérêt de la manifestation repose sur le fait d'associer des artistes à la réputation grandissante autour d'un projet éditorial commun, de le produire pendant un laps de temps très court, et de contribuer à la diffusion du travail des photographes. Le fait de convier le public lors de la réalisation du livre, imprimé en direct et en présence des photographes, crée un moment inhabituel, puisqu'il est rare de pouvoir assister au travail éditorial de sélection des images et de conception du livre jusqu'à sa reliure. Le rôle du public se résume pourtant à celui de simple spectateur : on le laisse regarder mais il n'a pas la possibilité d'intervenir.

Kawauchi Rinko a elle aussi été au centre d'un de ces événements. *Approaching Whiteness* s'est déroulé à la galerie LimArt à Tôkyô les 30 juin et 1^{er} juillet 2012. Kawauchi a préparé pour l'occasion neuf séries de clichés, imprimées à l'avance sur de longues

directional broadcast of material and information. Rather, event goers become active participants in generating new material that translates and extends the basic ideas of the artist's work. In the process, the conventional division of gallery space, publisher, photographer, and viewer are put in a new configuration that challenges definition while also provides a new channel to connect each. The content of every event is developed as a specific response to the photographer's work. No two events are the same. » [ma traduction].

[623] Ont participé à l'événement : Hirasawa Kenji, Itami Gô, Kitagawa Kôji, Koyama Taisuke, Nerhol [duo d'artistes : Tanaka Yoshihisa et Iida Ryûta], Saeki Shinryô, Anne Schwalbe, Shirakami Masafumi, Takagi Hirosh [Hiroshi], Takizawa Hiroshi et Yokota Daisuke.

bandes de papier japonais (papier *washi*), formant des suites de dix images. Chaque visiteur est invité tout d'abord à choisir l'une des suites d'images à sa disposition. Puis il choisit un motif parmi plusieurs, sérigraphié devant lui au verso de son papier, à l'un des bouts de la bande^[624] (fig. 143). Le motif une fois imprimé crée alors un cadre laissé blanc, dans lequel la mère de la photographie, placée plus loin sur le parcours du visiteur, écrit à la main l'équivalent en japonais du titre de l'événement, soit « *yanyau shiroku* » やうやうしろく, qui est en fait le début du classique littéraire *Les Notes de chevet* de Sei Shônagon^[625]. Vient enfin la rencontre avec l'artiste qui appose un coup de tampon à l'encre rouge sur le papier, avant de l'enrouler pour former un rouleau compact, rangé dans un coffret en bois (fig. 144). Ce contact est vécu selon Vartanian comme un moment honorifique, quand « la boîte est présentée par l'artiste au participant comme un geste de fin à ce processus hautement cérémoniel^[626]. » Le rapport au public est plus distant que pendant le *Printing Show* de Moriyama, par exemple, et le rôle du visiteur est réduit à portion congrue. Les clichés sont déjà sélectionnés, les séquences d'images sont composées et le travail effectué sur place n'est qu'accessoire (sérigraphie d'un petit motif décoratif, calligraphie du titre et tampon de l'auteur). Ceci n'a pas empêché la tenue d'une nouvelle session de la manifestation, cette fois à Londres à la Photographers' Gallery le 8 septembre 2012.

Plus intéressant en termes de création et d'implication du public est l'événement mené par Martin Parr. Investissant le Paul Smith Space, boutique du créateur dans le quartier d'Omotesandô à Tôkyô, *INSTANT PARR* s'est déroulé le 20 avril 2013. Là encore, une chaîne de production éditoriale proche de celle du *Printing Show* de Moriyama à New York est mise en place. Martin Parr a d'abord fait une sélection de cent vingt doubles pages, à partir de ses clichés les plus emblématiques (tirées par exemple de ses séries « British Food », « Common Sense » ou « Think of England »). Chaque visiteur doit en choisir dix qui, une fois mises en séquence par le visiteur lui-même, feront un total de

[624] Alex Bocchetto, « Performance and the Japanese Photobook », entretien avec Ivan Vartanian, *Akinabooks* [en ligne], sans date : <http://akinabooks.com/httpakinabooks-comthe-japanese-photobook-interview-with-ivan-vartanian/> (consulté le 12.02.2014).

[625] Le sens de la phrase originale diffère de la traduction donnée par Goliga, « approaching whiteness » (littéralement, « en se rapprochant du blanc ») : 「春はあけぼの。やうやう白くなりゆく山ぎは 少し明りて紫だちたる雲の細くたなびきたる。」. Elle est traduite en français par : « Au printemps, c'est l'aurore que je préfère. La cime des monts devient peu à peu distincte et s'éclaire faiblement. Des nuages violacés s'allongent en minces traînées. » [je souligne]. Sei Shônagon, *Notes de chevet* [*Makura no sôshi*], trad. fr. André Beaujard, Paris, Gallimard ; Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 2005, p. 29.

[626] Russet Lederman, « Ivan Vartanian : Performance, Bookmaking and the Photobook », entretien avec Ivan Vartanian, *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 11 juillet 2012 [en ligne] : <https://icplibrary.wordpress.com/2012/07/11/ivan-vartanian-performance-bookmaking-and-the-photobook/> (consulté le 12.01.2015) : « The box is then presented by the artist to the participant as a closing gesture to a highly ceremonial process. » [ma traduction].

vingt pages. Le visiteur arrange sa séquence, veille aux confrontations des images sur les doubles pages, et quand son choix est définitif, il se dirige vers le prochain « atelier ». Il a alors devant lui des bacs contenant des échantillons de tissus aux motifs dessinés par Paul Smith. Là encore, il en prend un parmi ceux à sa disposition, qu'il apporte à l'une des quatre couturières présentes sur place pour qu'elle couse la bande de tissu avec les pages du livre, et réalise ainsi la reliure (fig. 145). En fin de chaîne, Martin Parr contrôle les livres produits, regarde rapidement les combinaisons de photographies choisies, discute avec le public, puis signe le livre. Le visiteur repart alors avec son petit ouvrage personnalisé, à partir d'une sélection d'images de Parr et éditées selon le principe qu'il a défini. Le public a néanmoins une part importante dans le résultat produit (choix des photographies, de l'ordre d'apparition de celles-ci et du motif de la reliure). Le jour de l'événement, l'artiste préside la séance et, par le biais de sa signature, valide l'ouvrage produit tout en scellant la rencontre entre le public, ses photographies et lui-même (fig. 146).

Le dernier exemple est celui de *RRREECCONNSTRUCCTTT*, événement conçu par Homma Takashi les 19 et 20 mai 2012 à la galerie LimArt^[627]. Homma propose, lui, non pas que le public mette en séquence des clichés, mais plutôt de travailler sur la matière photographique. Vingt tirages différents sont à disposition du public, sélectionnés là aussi parmi des images déjà publiées de l'artiste (principalement ses photographies de montagne et la série « Tokyo and My Daughter »). Selon le choix effectué au moment de l'inscription, chaque visiteur sélectionne un ou deux tirages et le(s) présente à Homma. Celui-ci découpe les tirages en morceaux ou en bandelettes et les rend au visiteur. Il est alors invité à concevoir une nouvelle composition à partir des morceaux découpés, qu'il arrange comme il le souhaite sur une feuille épaisse (fig. 147). Une fois la composition achevée et contrecollée, Homma la re-photographie et valide l'image par un tampon sur la feuille. La composition est rendue au visiteur, qui repart avec. Il n'y a pas, cette fois, à proprement parler production d'un livre de photographies dans la durée et l'espace de l'événement. En revanche, les photographies des nouvelles compositions prises par Homma pendant l'atelier forment la matière d'une édition inédite. Reproduisant les images recomposées par les visiteurs, l'ouvrage *Sasasaiikokouuchibikukuku* [*RRREECCONNSTRUCCTTT*] est publié en 2014 (fig. 148). On y découvre les ré-assemblages des visiteurs, conçus en prenant comme base les photographies de Homma et mis en page par l'artiste. L'aspect collaboratif entre l'artiste et le public a suffisamment enthousiasmé Homma pour que celui-ci reproduise l'événement le 23 septembre 2012, sans l'appui de Goliga cette fois,

[627] Voir : Homma Takashi, « Shashin ibento no shin-jidai » [La nouvelle ère des événements photographiques], entretien avec Ivan Vartanian, *Asahi kamera*, n° 1029, août 2012, p. 181-185.

dans le cadre de son exposition *New Documentary* au musée MIMOCA à Marugame. Pour un atelier ouvert à une soixantaine d'enfants, il reprend le principe à l'œuvre dans son événement à la galerie LimArt (un tirage par enfant, Homma le découpe devant lui, l'enfant ré-arrange les morceaux, les colle sur une feuille, tamponnée par l'artiste à la fin). Sauf qu'il n'y a pas ensuite de production de livre. Le projet s'arrête quand chaque enfant rentre chez lui avec son tirage recomposé.

Ces quatre événements – *Compilation Tokyo*, *Approaching Whiteness* de Kawauchi, *INSTANT PARR* et *RRREECCONNSTRUCCTTT* de Homma – sont à la fois quatre modalités possibles de mise en œuvre de productions de livres, mais surtout quatre rapports différents vis-à-vis de l'implication du public. Dans le premier cas, le public assiste à l'événement mais ne fait rien d'autre que regarder ce qui se déroule sous ses yeux, son rôle se réduisant à celui de spectateur. Dans l'événement avec les rouleaux de Kawauchi, l'intervention du public reste minime, on lui demande de faire des choix parmi des livres déjà produits, la séance pouvant être assimilée globalement à une séance de dédicace. Avec *INSTANT PARR*, le visiteur agit, il fait des choix menant à la conception d'un livre personnalisé, validé par l'artiste qui le signe. Enfin, avec l'événement de Homma, le public interagit lui aussi avec le photographe, réalise un travail sur un tirage, qui deviendra la matière première d'un prochain livre, édité en différé et diffusé en librairie, le visiteur se faisant ici co-auteur du futur ouvrage. Volontairement, Vartanian ne parle pas de « visiteur », ni de « public » pour ces événements, mais toujours de « participant », insistant sur la dimension collaborative de ses projets. À bien observer les événements proposés, on peut douter de l'aspect participatif de certains d'entre eux, mais on ne peut nier la volonté d'instaurer une dimension médiatique nouvelle entre l'artiste, le livre et son public. La présence du photographe est ici primordiale, comme l'affirme Vartanian lui-même :

« J'ai réalisé que quand le photographe est présent et fait quelque chose, n'importe quoi, quel que soit le lieu dans lequel vous vous trouvez, celui-ci se change en scène ou en théâtre. Quand l'artiste est dans la pièce, c'est une expérience magnétique et complètement différente d'une exposition ou d'une séance de signature classique de livre^[628]. »

L'expression, « le photographe est présent », rappelle le titre de l'exposition de Marina Abramović au MoMA en 2010, *The Artist Is Present*, que Vartanian prend comme référence et déclencheur pour la tenue de ses événements photographiques. Il affirme

[628] Russet Lederman, « Ivan Vartanian : Performance, Bookmaking and the Photobook », art. cit. : « I realized that when the photographer is present and doing something, anything, whatever space you're in changes into a theater or stage. When the artist is in the room, it is a magnetic and completely different experience from an exhibition or regular book signing. » [ma traduction].

que la présence de l'artiste permet des interactions renouvelées et plus fortes, à même de faire entrer le public dans l'œuvre de l'auteur, d'où son parallèle avec la performance chez Marina Abramović. La volonté par Vartanian de « créer l'événement » à tout prix s'avère cependant parfois contreproductive. Goliga a ainsi organisé les quatre soirées *Say Cheese : The World of Martin Parr in 5 Courses* (du 18 au 21 avril 2013), pendant la présence de Martin Parr à Tôkyô, qui proposaient un dîner spécial le temps d'une soirée. L'artiste assistait au repas, la décoration de table ainsi que les plats servis étaient inspirés des clichés de nourriture les plus célèbres de Martin Parr, et chaque convive repartait avec un lot de cinq cartes postales signées correspondant à ce qu'il avait mangé. Malgré la publicité faite autour de ce « moment convivial et de partage », la visée de ce projet n'était que commerciale et l'expérience artistique y paraît bien faible, la présence de l'artiste n'étant en rien suffisante.

4. *Re-Construction* de Homma Takashi, de l'imprimé à l'installation

Avant sa participation au programme d'événements de l'éditeur Goliga en 2012, Homma avait déjà expérimenté l'année précédente la conception de livres de photographies spécifiquement pour l'exposition. Ces livres n'ont pas été réalisés *pendant* l'exposition comme ce fut le cas avec Ivan Vartanian, mais *à destination de* l'exposition, dans le but de figurer dans l'exposition. Pour sa rétrospective au musée d'art contemporain de Kanazawa, qui a ensuite circulé avec quelques variantes à la galerie Opera City à Tôyô, Homma a conçu une installation faite de livres, du nom de *Re-construction*. Elle consiste en la présentation de plusieurs centaines de livres, empilés ou encore en carton, simplement posés sur une palette en bois au centre d'une des salles d'exposition^[629]. Les cartons ne portent aucune autre inscription que « New Documentary », le titre de l'exposition. Tous les ouvrages, empilés ou encore en carton, sont identiques : leur couverture est blanche, immaculée, sans titre. L'intérieur reproduit en noir et blanc des clichés de Homma déjà diffusés et imprimés, re-photographiés pour l'occasion par l'artiste (fig. 149). Il s'agit soit de travaux de commandes (couvertures de magazines et de livres, reportages photographiques, photographies de mode) ou bien des imprimés liés à l'œuvre de Homma mais plutôt de l'ordre de la communication (cartons d'invitation, affiches d'exposition, etc.). Deux cent cinquante clichés sont ainsi mis en page, mais sans chercher aucunement à en reproduire

[629] Kurosawa Hiromi, « *Re-construction* », in Furuno Kanako, Hori Motoaki, Kurosawa Hiromi (dir.), *Nyû dokyumentarî [New Documentary]*, op. cit., p. 183.

fidèlement les qualités plastiques. Les images passent de la couleur au noir et blanc, elles sont volontairement réduites, agrandies ou coupées, et elles ne sont pas présentées sur un fond neutre et blanc. Au contraire, Homma a choisi de les re-photographier dans des mises en scène ou circonstances relatives à la lecture : les documents sont posés sur une table, sur un canapé, sur le sol. Ils ne sont pas non plus bien à plat comme s'ils avaient été scannés, mais plutôt ouverts normalement, quitte à ce qu'une partie de l'image ne soit pas visible car coupée dans le pli central de la publication. Toutes ces photographies reviennent sur différentes parutions de Homma (certains clichés datent des années 1990), incluant aussi ses travaux de commande, effectués en parallèle de sa pratique plus artistique habituellement exposée en galerie. Même si le sens et le statut des images imprimées changent en passant d'un support périodique et non artistique (comme le magazine par exemple) à une présentation exposée dans un musée, il semblait important pour Homma de pouvoir présenter ses travaux de commandes conjointement à ses séries artistiques, afin de ne pas séparer le « photographe » [*shashinka* 写真家] de l'« artiste contemporain » [*gendai bijutsuka* 現代美術家]^[630].

Avec un tas de cartons simplement posés sur une palette et des livres à la couverture immaculée et des murs blancs, l'agencement scénographique de l'installation est réduit au minimum. La mise en espace de l'installation au musée de Kanazawa a été pensée par les architectes Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryûe de l'agence SANAA, pour qui il a déjà photographié de nombreux bâtiments (dont le musée d'art contemporain de Kanazawa, conçu par SANAA). L'installation est isolée du reste de l'exposition par une enveloppe fine, blanche elle aussi, qui contraste avec les murs chargés de photographies du reste de l'exposition. Cette pièce est imaginée comme une halte dans la visite, le calme visuel qui s'en dégage devant inciter les visiteurs à prendre le temps de la lecture^[631] (fig. 150). Dans la version de l'exposition à Opera City, l'installation *Re-construction* est placée au milieu du parcours de visite, dans un couloir étroit, comparativement aux vastes espaces des autres salles. Là aussi les murs sont entièrement blancs contrairement aux autres cimaises sur lesquelles se détachent les tirages exposés. L'étroitesse du couloir oblige le visiteur à s'approcher des livres, à s'y confronter, et renforce la proximité de celui-ci à l'installation. Cette proximité est aussi partagée avec Homma, d'une part par la découverte de son intérieur reproduit par bribes dans la publication, et d'autre part par le choix des supports

[630] Takazawa Kenji, « Interview about Interview », art. cit., p. 71. Sur ce point précisément, voir : Sawaragi Noi, « Shashin ka bijutsu ka ? » [Est-ce de la photographie ? De l'art contemporain ?], entretien avec Homma Takashi, *Bijutsu techô*, n° 950, avril 2011, p. 74-79.

[631] Kuraishi Shino, « Homma Takashi. Nyû dokyumentarî-ten. Kanazawa 21 seiki bijutsukan » [L'exposition *New Documentary* de Homma Takashi au musée d'art contemporain de Kanazawa], *Asahi Kamera*, vol. 96, n° 4, avril 2011, p. 218-219.

re-photographiés, donnant l'impression de pénétrer dans les coulisses de la création de l'artiste. Pour certaines commandes dans des revues, par exemple, ce n'est pas le magazine imprimé et distribué en librairie qu'il reproduit, mais les épreuves de contrôle de l'imprimeur. Certaines images photographiées sont aussi cornées, accrochées entre elles par des pinces ou des agrafes, comme si elles sortaient directement des tiroirs de l'artiste.

Les images ainsi re-photographiées, uniformisées par le passage au noir et blanc, se ressemblent, sans pour autant paraître identiques. Homma tire aussi parti du nombre important des clichés et de la variété des mises en situation pour conférer à cet ensemble d'images la valeur d'une somme, à la fois dans le sens de résultat d'une addition (des photographies auparavant parues de l'artiste) et dans le sens d'un travail important faisant le point, ici, sur sa carrière et son œuvre imprimée^[632]. L'installation *Re-construction* a aussi le mérite de réunir sur un nouveau support des photographies auparavant dispersées, souvent difficilement accessibles, même en bibliothèque – qui ne conservent généralement pas les revues de mode ou de musique pop –, d'où le terme de « re-construction ». Il n'est pas question seulement de re-photographier les clichés, de les reproduire, mais aussi de les *re-produire* : c'est-à-dire de leur fournir un nouveau support d'inscription. Le visiteur ne peut que difficilement échapper aux tirages exposés sur les murs de l'exposition, pour lesquels un sens de vision est suggéré. En revanche, quand le visiteur passe à proximité de cette installation, libre à lui de s'emparer d'un exemplaire du livre ou non. De le feuilleter ou non. D'en explorer tout le contenu ou non, dans l'ordre qu'il le souhaite. Cette installation à partir d'images imprimées au préalable sur divers supports n'est pas sans évoquer les installations de Wolfgang Tillmans, qui semble « rappeler jusque dans cet espace protégé que l'exposition n'est jamais aujourd'hui que l'une des conditions possibles d'une photographie, immanquablement prise dans un système médiatique de prolifération et de circulation beaucoup plus large, système auquel Tillmans contribue et puise tout à la fois par son double travail pour et sur les magazines, volontiers présents dans ses installations^[633]. » Homma offre lui aussi plusieurs niveaux d'existence de l'image, qui se superposent dans les livres produits pour l'exposition : le premier tirage photographique réalisé par Homma, la mise en page originale intégrant ce cliché, la seconde prise de vue au moment où il re-photographie les documents, et enfin la nouvelle mise en page au sein du livre à couverture blanche. Ces différentes couches, comme sédimentées, donnent une nouvelle vie aux images, qui intègrent des configurations inédites avec des clichés auxquels ils n'étaient pas liés. Les photographies initiales sont certes re-médiatisées en intégrant l'exposition, mais elles conservent le lien fort qu'elles entretiennent avec

[632] Benjamin Sommerhalder, « Homma Takashi to hon » [Homma Takashi et le livre], *Bijutsu techō*, n° 950, avril 2011, p. 30-31.

[633] Olivier Lugon, « Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie », art. cit., p. 84.

l'imprimé, qui reste leur support d'accueil. Même si le contexte de médiatisation devient l'exposition, le visiteur est aussi dans la position de lecteur quand il appréhende ces images, et non uniquement de spectateur.

5. Les expositions satellites de Homma Takashi

Dans l'installation *Re-construction* de Homma, ce dernier opère seul la sélection des visuels qu'il reproduit, ainsi que la mise en page, plutôt que de confier ce travail à un graphiste. Kawauchi, pour sa part, reconnaît sa difficulté à déléguer la phase de mise en page aux graphistes, et préfère généralement s'en charger seule :

« J'imagine que plus tard, quand je serai plus âgée, je serai prête à confier cette tâche [de mise en page] à quelqu'un. Ce serait bien que je puisse laisser une autre personne choisir à ma place et m'en remettre à elle. Mais, actuellement, je veux m'occuper moi-même de mes photographies. J'ai l'impression que si quelqu'un d'autre le faisait, ça deviendrait son œuvre. [...] C'est en cela que cette situation diffère de celle du peintre. Pour un peintre, ses tableaux sont les œuvres et les livres ne sont que des reproductions imprimées de celles-ci. Mais dans le cas du livre de photographies, il est lui-même l'œuvre. Pour un peintre, son tableau est le plus important, et le livre, quelle que soit la manière dont on le considère, ne sera toujours que secondaire. Alors que pour le photographe, le livre a autant d'importance et est autant autonome que ne l'est le tirage^[634]. »

Au cours de ce même entretien, mené par Homma, celui-ci se révèle moins rétif à confier ses images à des graphistes, bien qu'il convienne lui aussi que cette étape reste difficile pour un photographe. L'éventualité de laisser à d'autres la mise en page de ses images l'intéresse pourtant, dans les possibilités qu'elle offre de générer de nouvelles façons de voir l'image photographique et particulièrement ses propres images. En 2007, au cours d'un entretien avec la critique Takeuchi Mariko intitulé « Peut-on enseigner une “façon de voir la photographie” ? », Homma revenait déjà en détails sur plusieurs ouvrages traitant de la question. Il dissertait alors sur *Shashin no yomikata* [La lecture de la photographie] de Natori Yonosuke (1963), *The Photographer's Eye* de John Szarkowski (1966), *Petite fabrique de*

[634] Homma Takashi, « Shashin to dōga wo tenji suru » [Exposer la photographie et l'image animée], entretien avec Kawauchi Rinko, *Asahi kamera*, n° 1028, juillet 2012, p. 224 : 「でも、年を取ったら許せるようになるのかなと思いますけど。誰かに選ばれてもいい、手放してもいいと思えるようになったらいいんですけど、今のところ、自分の写真は自分で管理したい。ほかの人が選ぶと、ほかの人のものになっちゃうから。[...]そこが画家とかとは違うところですよ。画家にとって作品集は印刷物で、作品そのものではない。でも、写真集はそれ自体が作品ですよ。画家にとってはオリジナルの絵がいちばん大事で、作品集がどう扱われようとも二次的なものでしかないけど、写真家にとって写真集はオリジナルの写真と同じくらい価値のある独立したものだから。」 [ma traduction].

l'image de Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait (1998) ou *The Nature of Photographs* de Stephen Shore (2007) ^[635]. Cette réflexion chez Homma sur la façon de voir la photographie traverse sa pratique, *via* les mises en espace de ses expositions et par le biais de la publication. Ainsi, en marge du passage à Tôkyô de sa grande rétrospective en 2011 à Opera City, il organise également neuf expositions dites « satellites », dans des galeries, librairies ou boutiques de la capitale. Dans plusieurs de celles-ci, il fait le choix de republier des images déjà imprimées précédemment, qu'il réinterprète pour l'occasion, comme avec la publication *Our Mountain* exposée dans la galerie Papier Labo.

Dans la galerie Utrecht/Now IDEa, pour l'une des expositions « satellites » elle aussi appelée *Our Mountain*, Homma laisse certains de ses clichés de montagne à la disposition de graphistes. Ceux-ci produisent alors publications et affiches, présentées dans l'espace d'exposition. Parmi les éditions conçues en amont de la manifestation, la graphiste Nagashima Rikako a proposé *One of Them*. Dans cette mince publication, Nagashima élabore des jeux graphiques, principalement autour d'analogies visuelles entre les formes des montagnes et des traits qu'elle ajoute sur le blanc du papier, ou des correspondances entre le contenu des images et des formes typographiques (fig. 151). Elle opère également des fragmentations d'images par le biais du quadrillage ou de la pixellisation. À l'inverse de nombreux livres de photographies qui visent uniquement à mettre en valeur les clichés, l'image photographique est ici malmenée par la graphiste, au même titre que le support du livre. En effet, celui-ci est entièrement perforé de petits trous placés aléatoirement, rappelant le motif du pois qu'on retrouve sur certaines pages, mais qui surtout percent les images du photographe. Par ces manipulations, Nagashima brouille la lecture des images et les motifs photographiés s'éloignent de leur référent réel, qui se fait de plus en plus lointain.

D'autres petits ouvrages moins élaborés sont aussi exposés dans l'espace de la galerie, tous de format A5. Le graphiste Imamura Hiroshi propose par exemple plusieurs petits livres intitulés *PhotoClimbing*, montrant des détails d'un cliché agrandi de Homma (fig. 152). Chaque photographie y est découpée en plusieurs morceaux, imprimés ensuite à fond perdu sur les doubles pages, qui forment le contenu de ces livres. Pour *Bâdo wocchingu* [Bird Watching], Ueta Mio met en page des photographies prises au Mont Blanc sur lesquelles la graphiste a dessiné le parcours fictif d'un oiseau à travers le paysage. Le livre prend

[635] Homma Takashi, « "Shashin no mikata" ha oshierareru ka » [Peut-on enseigner une "manière de voir la photographie" ?], entretien avec Takeuchi Mariko, *Asahi kamera*, n° 966, mai 2007, p. 177-179. Au moment où paraissait cet entretien, *The Photographer's Eye* de John Szarkowski venait de bénéficier d'une nouvelle édition, *Petite fabrique de l'image* avait été traduit en japonais l'année précédente et *The Nature of Photographs* de Stephen Shore était à peine paru.

pour point de départ une photographie de Homma représentant un oiseau posé sur un fil, qui fait office de visuel de couverture et qu'on retrouve sur la première page (fig. 153). La double page suivante reprend le même visuel (même ciel, mêmes fils électriques), mais sans l'oiseau, qui s'est envolé. L'oiseau ne fera plus son apparition, mais on suit son parcours matérialisé par une traînée blanche, qui se poursuit ensuite au fil des pages. Ce trait blanc, de la main d'Ueta Mio, sert à faciliter l'enchaînement des images, créant une progression, bien que celle-ci soit imaginaire. Toutes ces photographies n'ont en effet pas de liens les unes avec les autres au départ – si ce n'est d'avoir été prises par Homma et de représenter des montagnes – mais c'est le travail de la graphiste qui fait ici émerger un sens, différent de celui imaginé par Homma lors de la prise de vue.

Les différents volumes de *PhotoClimbing*, *Bird Watching* et les autres ouvrages présents dans l'exposition partagent le même principe – des clichés de Homma réinterprétés – et un même format, le A5. Ce format n'est bien évidemment pas choisi au hasard, puisqu'en tant que format standard il permet de faciliter la conception et de travailler plus rapidement. Les exemplaires à disposition du public lors de la visite de l'exposition peuvent donc être réalisés à moindre coût sans trop de délais. En effet, la technique employée est l'impression laser, avec une imprimante. Tous les exemplaires sont produits ainsi : pendant la durée de l'exposition, les graphistes viennent à la galerie pour rencontrer le public, échanger avec lui, mais aussi pour produire de nouveaux exemplaires de leurs éditions. Une photocopieuse couleur et un massicot trônent au centre de la salle d'exposition, afin de concevoir les publications (fig. 154). Les pages A4 sont photocopiées, pliées en deux, assemblées, agrafées et enfin coupées au format pour celles qui le nécessitent. C'est alors une petite imprimerie qui est mise en place, l'exposition mettant en lumière les images de Homma, les livres produits à partir de ceux-ci et le processus de fabrication des publications. Le public ne prend pas part à cette réalisation, il en est le témoin. La possibilité de montrer le travail éditorial et d'échanger à ce sujet avec les concepteurs élargit cependant l'intérêt qu'il peut y avoir, pour le visiteur, à fréquenter une exposition dont le contenu repose sur des supports imprimés, quand bien même ils sont publiés pour l'occasion.



Des expositions telles que *Our Mountain*, pendant lesquelles des graphistes mettent en page et impriment des livres de photographies à partir de clichés que leur communiquent des photographes, semblent être un bon moyen d'exposer le livre de photographies comme support. Il reste que la place dévolue à chacun des protagonistes de ces événements paraît encore floue. En effet, dans le cas de *Our Mountain*, les documents de communication autour de l'événement indiquent qu'il s'agit d'une exposition de Homma

Takashi. Les graphistes, qui pourtant réalisent les livres sur place et font œuvre de création, disparaissent derrière le photographe. À l'inverse, Ivan Vartanian a par ailleurs organisé trois séances de création avec le graphiste et éditeur Machiguchi Satoshi. Celui-ci y photographiait des publications jugées essentielles dans l'histoire de la photographie japonaise, dans le but de produire une édition à partir de détails photographiés dans les livres (fig. 155). Le dernier des trois volumes, *Live Match : 900010*, prend ainsi comme base des ouvrages des années 1990-2000-2010, dont *Ikite iru* et *Raré* de Sanai Masafumi, *Utatane* de Kawauchi et *TOKYO SUBURBLA* de Homma (fig. 156 et 157). Cette fois-ci, le graphiste est mis en avant alors que les photographes, qui fournissent la matière première de la future publication, apparaissent finalement comme secondaires.

Dans tous ces événements, on retrouve un certain nombre d'ingrédients qui ont fait leur succès : la présence du photographe, la possibilité pour le public d'échanger avec lui voire de participer au processus créatif, la production en direct d'un nouveau livre, à regarder ou avec lequel repartir chez soi. Ceci renouvelle l'exposition en tant que forme, en dépassant les limites classiques de celle-ci pour en faire un lieu de production d'œuvres. Ces « productions performatives » de livres de photographies offrent certes une manière séduisante de montrer les livres au public, mais imposent de rester dans un système fondé sur la nouveauté permanente, sans pouvoir exposer des publications déjà réalisées, ce qui n'est pas sans poser problème quant à la possible légitimation artistique de leurs auteurs par les institutions culturelles. On s'aperçoit aussi de la présence presque systématique de la signature ou du tampon de l'artiste (le tampon ayant au Japon valeur de signature) qui certifie de la valeur artistique, mais aussi commerciale, du livre. En effet, la signature prouve l'engagement de l'artiste dans la réalisation de la publication, et contribue dans le même temps à donner de la valeur aux livres, celle-ci étant recherchée par certains collectionneurs. En voulant s'émanciper du système occidental classique de l'exposition, ces photographes japonais profitent du temps et de l'espace d'exposition pour produire des livres, qui sont directement absorbés par le marché. Cependant, ces publications participent indéniablement à la diffusion de leur travail, tout en permettant de profiter de la visibilité médiatique dont bénéficient les galeries. Quand ces événements ont lieu en Occident (à Paris, Londres ou New York), les livres durant lesquels ils sont produits forment alors un puissant outil de promotion pour ces photographes japonais.



Le temps a passé depuis les années 1980, où, avant l'avènement plein et entier de la forme tableau dans les expositions de photographie, Alain Fleig pouvait déclarer que « mal à l'aise sur les cimaises, son caractère iconique n'est pas alors évident, la photo semble souvent beaucoup plus convenablement présentée dans les pages d'un livre^[636]. » Dans un article sur le passage de la page imprimée au mur de la galerie, Gabriel Bauret en arrive à des conclusions similaires, considérant que la photographie est « un art proche de celui de la miniature et ne se prête qu'à une vision rapprochée et attentive aux détails, supportant difficilement le cérémoniel des galeries et musées^[637] » et dont le « pouvoir n'est effectif que dans de petites dimensions^[638] ». L'art des années 1990-2000 a montré que la photographie peut renoncer aux petits formats et qu'elle peut aussi exister, exposée dans de grandes dimensions. Le recours au support du livre n'est plus un passage obligé et certains photographes s'en dégagent totalement, pour se tourner uniquement vers l'exposition de tirages. Même dans le cas des photographes japonais qui généralement publient beaucoup, on voit bien qu'ils ne se coupent pas pour autant du format de présentation qu'est l'exposition. Sans avoir à choisir l'un ou l'autre, la difficulté majeure consiste à surmonter les différences qui existent entre ces deux medias, en particulier en conciliant l'intimité et l'acte personnel de la lecture face à l'aspect public et spectaculaire de l'exposition.

Par le biais d'expositions reprenant certains principes éditoriaux (la profusion des images dans l'installation, l'intimité provoquée par des scénographies aux couloirs étroits, la succession rythmée des images par la projection), des photographes tels que Homma, Kawauchi, Sanai et Yamamoto sont parvenus à transposer, depuis leurs livres, des formes de monstration de l'image photographique dans l'espace. En cela, ils répondent aux exigences des institutions et du marché, pour lesquels la reconnaissance

[636] Alain Fleig, « Le livre photographique : original ou reproduction ? », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6 : « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 19.

[637] Gabriel Bauret, « Notes sur la mise au mur comme détournement », *Les Cahiers de la photographie*, n° 7 : « Les espaces photographiques : la galerie », 1982, p. 25.

[638] *Ibid.*

et la légitimation artistique passent en majeure partie par l'exposition. L'exposition reste un moment important dans la carrière d'un artiste, par la validation symbolique qu'elle représente si elle se déroule dans une galerie ou musée d'importance. De plus, le système artistique occidental est entièrement tourné vers l'exposition. Il n'est pas possible, pour les photographes japonais, d'exister en dehors du Japon simplement en produisant des livres, sans jamais exposer.

D'autres modalités sont néanmoins envisageables. L'introduction plus directe de publications au sein de la galerie peut œuvrer à renouveler et à alimenter cette forme qu'est l'exposition. Les expositions de livres de photographies, qui se développent de plus en plus en Europe et aux États-Unis depuis une dizaine d'années environ, en sont un exemple, bien que cette intégration du livre dans la galerie ne soit pas toujours optimale. Les événements conduisant à la production de livres en public sont d'une certaine manière plus probants, car ils concilient à la fois la culture du livre et l'espace spécifique de l'exposition. Ces expérimentations récentes sont d'importance, car les livres de photographies qui y sont produits font directement le lien entre le domaine de l'édition (par la sélection des images, la mise en page, le travail du graphiste, l'impression) et celui de l'art (l'espace de la galerie, le temps de la « performance », la présence du public, l'appréhension collective).

Toutes ces différentes formes d'expositions (celles employant des principes éditoriaux déplacés de la page au mur, celles présentant directement des livres, celles conduisant à la production de livres) participent à une meilleure visibilité des photographes, de leurs œuvres et de leurs ouvrages, surtout en Occident. Elles constituent une réponse adaptée au système occidental qui requiert d'exposer, on s'en aperçoit dans le fait que toutes ces expositions ont surtout lieu à l'étranger mais peu au Japon. Ceci est particulièrement vrai pour les expositions de livres de photographies, quasiment inexistantes actuellement au Japon. Quelle que soit la configuration qu'elles adoptent, les expositions, nécessaires au fonctionnement des institutions, forment ainsi un espace de diffusion des modèles éditoriaux japonais. L'exposition constitue par ailleurs un puissant marqueur culturel. Elle institue donc le livre de photographies japonais comme un support de création digne d'intérêt, lui faisant prendre d'autres chemins que ceux empruntés habituellement par le livre. Le livre de photographies, ou la référence à celui-ci dans le cas des accrochages inspirés de principes éditoriaux, est alors un moyen de lier le monde de l'édition et celui de l'exposition artistique. Plutôt que d'éloigner ces deux sphères, le livre leur donne l'occasion de briser les cloisonnements qui peuvent les séparer.

Le livre de photographies, dans l'intervalle

Écrivant récemment sur la ville de Tôkyô et sur le rapport que les photographes japonais entretiennent avec la mégalopole, Sawaragi Noi prenait comme exemple Homma Takashi. Selon lui, le caractère changeant de la capitale a déteint sur le photographe, dont la pratique prend la forme d'un entre-deux entre la publication et l'exposition :

« Ses photographies occupent un avion qui vole quelque part entre le monde solide et permanent de la galerie, et celui temporaire et désinvolte du magazine imprimé. Né et élevé dans la ville des images surabondantes et toujours remplaçables, le magazine est pour Homma aussi important que l'espace de la galerie. À quoi cela mène-t-il ? À des expositions qui ressemblent à des publications, et des publications qui évoquent le sentiment de la galerie. À des livres inclus dans les expositions de Homma, et une forte idée d'installation qui imprègne ses livres^[639]. »

Bien que tournée vers le livre de photographies, la pratique de Homma inclut également les publications et travaux de commandes pour des revues, ainsi que l'exposition. En cela, sa démarche, qui est aussi celle de la plupart de ses compatriotes, ne diffère pas des pratiques de ces illustres prédécesseurs, notamment les photographes des groupes Vivo, Provoke et leurs contemporains des années 1960 et 1970. Contrairement à ce qui a beaucoup été écrit ces dernières années, les photographes japonais pouvaient exposer leurs photographies dans les années 1970 : la situation n'est pas alors celle d'une absence de lieux d'exposition, qui aurait abouti de manière inéluctable au développement du livre de photographies. Il apparaît plutôt qu'il n'y a eu que peu

[639] Sawaragi Noi, « Picture Tokyo », *Aperture*, n° 219, été 2015, p. 25 : « His photographs inhabit a plane somewhere in between the solid, permanent world of the gallery and the temporary, throwaway world of the printed magazine. Born and raised in the city of ever-proliferating, always replaceable images, for Homma the magazine is just as important as the gallery space. And what does this lead to ? Exhibitions resembling print publications, and print publications that evoke the feeling of a gallery. Books feature in Homma's exhibitions, and a strong feeling of installation permeates his books. » [ma traduction].

d'écarts (temporairement et en nombre) entre l'ouverture d'institutions liées à la photographie en Occident et au Japon. La différence réside avant tout dans le rôle que tient le livre au Japon. Dans un système où les périodiques font figure de marqueurs institutionnels (par la renommée dont ils bénéficient et par le biais des prix prestigieux qu'ils organisent), le livre marque l'étape éditoriale résultant d'une première publication en magazine. Les auteurs des années 1960 et 1970 naviguent alors entre magazines et expositions, le livre de photographies établissant comme des points de contact entre ces deux sphères. Ainsi, le livre de photographies n'est pas un médium isolé, qui prospère en autarcie, mais il s'insère au contraire dans l'écosystème plus vaste de la photographie japonaise.

Vouloir reconsidérer l'histoire du livre de photographies japonais, c'est aussi rompre avec les présupposés généralisants liés à sa forme, dont on loue volontiers « la préciosité et l'élégance^[640] », comme si tous les ouvrages japonais étaient protégés par de luxueux coffrets cartonnés, enrubannés et conçus comme des bijoux. Il convient pareillement de se dégager de la vision exotique corrélatrice, qui envisage la photographie japonaise comme une déclinaison visuelle et délicate du haïku ou du zen. Cette approche stéréotypée, encore majoritaire au sein de la critique occidentale, fait du livre de photographies japonais un objet lointain, tellement lointain et étranger qu'on ne peut le comprendre. À bien y regarder, on s'aperçoit que les livres de photographies japonais des années 1990 ont davantage de points communs avec leurs homologues américains et européens que la lecture de la plupart des commentaires sur le sujet ne laisse présager. L'œuvre de certains artistes a eu un impact considérable au Japon, en premier lieu celle de Nan Goldin et de Wolfgang Tillmans, dont l'influence a été primordiale sur la photographie japonaise à partir des années 1990. Bien qu'ils aient tous deux exposé au Japon, leurs livres, surtout, y ont considérablement circulé. L'étude des livres conçus par les photographes japonais durant les deux dernières décennies montre clairement que ceux-ci ont été influencés par certains auteurs occidentaux qui leur sont contemporains. Ils s'inscrivent ainsi dans l'histoire des échanges entre Japon et Occident, mais sans que ces rapports n'entraînent véritablement de standardisation de leur pratique. Leurs livres n'apparaissent pas comme des copies littérales de ce que font les photographes occidentaux, mais sans constituer non plus des formes entièrement vierges de toute influence extérieure. Nourris des échanges croisés entre les deux sphères culturelles – occidentales et japonaises –, leurs ouvrages sont le lieu d'une relecture du modèle

[640] Coralie Garandeau, « Le livre de photographie japonais, des histoires pour une histoire », art. cit., p. 49.

occidental dominant, de ses problématiques et de ses réflexions, qui font du livre japonais un nouveau terrain d'expérimentations. En cela, à condition d'exclure le caractère globalisant du reste de son article, Gerry Badger a raison d'écrire que « le livre de photographies est devenu international^[641] ».

Le livre de photographies fait le lien entre l'Occident et le Japon, mais il constitue aussi un pont entre l'édition et l'exposition. Dans les études sur le livre de photographies, la question de l'exposition est encore trop souvent éludée, comme si cette dernière excluait nécessairement le livre. Si l'on dépasse la stricte opposition entre les deux, on s'aperçoit que le livre ne se situe pas contre l'exposition, mais qu'il peut aussi intégrer, sous certaines formes, l'espace de la galerie. Dans le cas des photographes japonais, cette présence intervient à divers degrés : l'exposition peut s'inspirer de formes éditoriales précédemment publiées, elle peut incorporer directement les publications (au sein d'exposition de livres de photographies), ou bien elle peut fournir l'espace de sa réalisation, à l'instar des livres conçus en condition d'exposition. Une installation comme *Re-construction* de Homma Takashi démontre bien le rôle que le livre peut tenir dans l'exposition, comme intermédiaire entre les publications initiales du photographe et la nécessité de les exposer.

Loin d'être un objet isolé, imperméable à tout ce qui lui est extérieur, le livre de photographies japonais est au contraire un acteur essentiel de la photographie japonaise contemporaine, créant sans cesse des ponts entre différentes sphères. À travers l'idée du livre de photographies japonais comme passeur (entre les magazines et les institutions, entre l'Occident et le Japon, entre l'édition et l'exposition), c'est une relecture de l'histoire du livre de photographies au Japon qui s'est dessinée progressivement. Esquissée au Japon à la fin des années 1990 par Iizawa Kôtarô et Kaneko Ryûchi, son histoire reste à écrire. La production des années 1960-1970 commence à être bien connue, même en Occident, mais c'est loin d'être le cas de la période qui suit. Gerry Badger et Martin Parr vont même jusqu'à affirmer que « l'histoire du livre de photographies japonais après l'ère Provoke pourrait se résumer en un nom : Nobuyoshi Araki^[642]. » Si ce dernier a en effet marqué les années 1980 en profitant du système de prépublication des magazines pour publier ensuite de très nombreux ouvrages, sa production n'est pas la seule à exister. Une production significative voit le jour dans les années 1990, avec de nouveaux auteurs et de nouvelles ambitions pour le livre de photographies, ce qui a été ici démontré.

[641] Gerry Badger, « "Reading" the Photobook », art. cit., p. 3 : « The photobook has become international. »

[642] Gerry Badger, Martin Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 1, op. cit., p. 271.

Tout l'objet de ce travail de recherche était d'apporter de nouvelles connaissances sur le livre de photographies japonais, de combler certains manques, tout en tentant de fissurer certaines certitudes à son sujet.

Une dissémination lente

Dans le domaine du livre de photographies, le milieu des années 1990 voit la montée, au Japon, de nouveaux auteurs. Alors qu'Araki Nobuyoshi connaît une popularité grandissante en Europe, quelques jeunes photographes japonais émergent sur la scène nationale. Malgré les différences de sujets ou de styles, le médium du livre est ce qui rassemble des photographes tels que HIROMIX, Nagashima Yurie, Homma Takashi, Kawauchi Rinko ou Sanai Masafumi. Très rapidement, ils commencent à publier, ce qui conduira à leur reconnaissance artistique précoce (avec l'obtention du prestigieux prix Kimura Ihee par exemple). Le livre est alors un passage obligé pour ces jeunes photographes, non parce qu'il constitue un aboutissement de leur travail mais car il est l'un des fondements de leur pratique. Kawauchi synthétise cette orientation vers l'imprimé en une formule concise et sans équivoque : « Je photographie, je développe mes images, j'en fais un livre^[643]. »

Très tôt, ils sont remarqués au Japon par la critique. Iizawa Kôtarô insère d'ailleurs leurs publications dans les deux volumes de sa série *Shashinshû wo yomu* [Lire les livres de photographies], qu'il fait paraître en 1997 et 2000^[644]. Le premier volume comporte ainsi la notice du livre *Babyland* (1995) de Homma Takashi. Le second décrit *TOKYO SUBURBLA* (1998) de Homma et *Tantan to* (1999) de Sanai Masafumi, de même qu'il offre à ces deux photographes l'occasion d'y publier chacun un texte^[645]. De manière plus équivoque, l'importance de ces jeunes auteurs est appuyée dans cet ouvrage par la présence d'un dossier spécial consacré aux livres en préparation par Kawauchi Rinko, qui occupe le cahier central du livre. À titre de comparaison, dans le volume précédent de la même série, le dossier central portait sur *Senchimentaruna*

[643] Anonyme, « Massugu susumu shashin » [Des photographies qui vont de l'avant], entretien avec Sanai Masafumi et Kawauchi Rinko, *Studio Voice*, vol. 373, janvier 2007, p. 48 : 「撮って、プリントして、本にして出す。」 [ma traduction]. Pour la traduction de l'entretien dans son intégralité, voir annexes, p. 471-480.

[644] Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu*, vol. 1, *op. cit.* ; Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu* [Lire les livres de photographies], vol. 2, *op. cit.*

[645] Homma Takashi, « "Kiwamete yoi fûkei". Aratanaru gyôshi. Nakahira Takuma » [Paysages particulièrement beaux. Nakahira Takuma : un nouveau regard], in Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu*, vol. 2, *op. cit.*, p. 22-33 ; Sanai Masafumi, « Sutôri » [Story], in Iizawa Kôtarô (dir.), *Shashinshû wo yomu*, vol. 2, *op. cit.*, p. 174.

tabi (1971), l'ouvrage majeur d'Araki Nobuyoshi dont il reproduisait l'intégralité des pages. Ouverts sur la production récente, les écrits d'Iizawa Kôtarô traitent à cette époque autant du livre japonais qu'occidental, sans faire de distinction entre les deux.

Le livre de photographies au Japon ne peut être compris s'il est écarté, traité comme un objet à part. Sa supposée « japonéité » irréductible est difficile à cautionner, tant les échanges entre Occident et Japon sont nombreux et s'accroissent dans la seconde moitié du xx^e siècle. De même, le cloisonnement net entre livre japonais et livre occidental est parfois malaisé. Si une publication d'un auteur japonais, par un éditeur japonais, ne pose pas question, que penser de *Watashi no te no shi* [*Lines of My Hands*] (1972) de Robert Frank, ou de *Foreign Affair* (2011) de J.H. Engström et Margot Wallard, publié par l'éditeur japonais Super Labo ? De la même manière, qu'en est-il des ouvrages de Yamamoto Masao parus chez l'éditeur américain Nazraeli, ou encore de *Theaters* (2000), le livre de photographies de Sugimoto Hiroshi paru chez l'Américain Sonnabend Sundell Editions ? L'idée d'un livre de photographies japonais – et absolument japonais – est à dépasser. Si à une période donnée, les mises en page au Japon ont pu être un temps influencées par le modèle américain popularisé par Aperture, avant de s'en détourner, ces échanges entre Occident et Japon sont constitutifs de son histoire, qui n'est pas achevée. L'intégration récente d'auteurs japonais au catalogue d'Aperture le prouve, avec notamment *TOKYO* (2008) de Homma Takashi, *Illuminance* (2011) et *Ametsuchi* (2013) de Kawauchi Rinko. Isoler totalement le livre de photographies japonais comme une catégorie à part est d'autant plus délicat que celui-ci se libère volontiers des frontières de l'archipel. Horacio Fernández ne dit pas autre chose quand il insiste sur le fait que « les livres de photographie se déplacent plus encore que les photographes. Ils voyagent parfois lentement, mais ils finissent toujours par arriver en tous lieux. [...] Les livres de photo se déplacent plus qu'il n'y paraît^[646]. »

Cette dissémination lente est assurément l'atout principal du livre de photographies. Dans un entretien avec Iizawa Kôtarô, Araki Nobuyoshi rapporte l'anecdote suivante au sujet d'un de ses livres :

« [...] J'ai publié un livre, *Tôkyô shikijô nikki* [1986], où sur la couverture je suis assis sur une chaise, bien habillé et enserrant la taille d'une jeune femme qui se tient debout sur le côté. J'ai offert ce livre à Robert Frank, qui l'a ensuite mis dans son salon. Un jour, Jim Jarmusch est venu lui rendre visite et a vu ce livre qui a aiguisé son intérêt. Par la suite, ce dernier s'est rendu au Japon. Pendant une conférence de

[646] Horacio Fernández, *Les Livres de photographie d'Amérique latine*, op. cit., p. 9.

presse, il a demandé à rencontrer le type qui a fait un livre montrant sur la couverture un homme avec des lunettes, tenant une femme debout à ses côtés. Quelqu'un de l'équipe du film lui a répondu, "Ça, ça ne peut être qu'Araki". Et c'est comme ça que j'ai fait la rencontre de Jim Jarmusch^[647]. »

On lit généralement seul, mais, comme le précise Araki dans son petit récit, on peut aussi commenter un livre, le montrer et le prêter. Ed Ruscha confie d'ailleurs que « la manière dont [ses livres] sont censés être vus, c'est quand quelqu'un tend à quelqu'un d'autre un livre, à un moment et à un endroit où l'on ne s'y attend pas^[648]. » C'est là un aspect peu traité dans ce travail de recherche, qui est aussi la dernière déclinaison du livre de photographies comme intermédiaire : intégrant le quotidien des lecteurs, parfois hors des circuits habituels de l'art, le livre fournit à la photographie un moyen de diffusion aussi simple qu'efficace, passant alors de main en main. Cette dissémination peut prendre du temps. Qu'importe. Une fois ouverts, le contenu des livres est à nouveau disponible, quand bien même les années ont passé depuis leur parution. Cette diffusion est plus rapide au Japon, c'est là peut-être sa principale spécificité s'il faut à tout prix en trouver une. De par le volume des tirages publiés qui est important et les rééditions fréquentes, le livre de photographies peut être considéré au Japon comme un objet courant, que l'on peut acquérir facilement. Même les médias généralistes se font l'écho de leur parution. Ces conditions multiplient les occasions de contact avec les livres, investissant ces derniers du rôle de passeur idéal pour la photographie. À n'en pas douter, c'est ce qu'ils ont d'ailleurs toujours été pour la photographie japonaise.

[647] Iizawa Kôtarô, « Ô Arakihon ! », entretien avec Araki Nobuyoshi, in Iizawa Kôtarô, *Arakihon ! 1970-2005*, op. cit., p. 545 : « [...] 『東京色情日記』 (1986) っていう、ドレスアップして椅子に座ったアタシ横に立つ女の腰に手をまわしてる表紙の本があるんだけど、それをロバート・フランクに贈ったら、フランクが自分のリビングルームに置いてくれてたんだ。そこにジム・ジャームツシュが遊びに来たわですよ。それ見て興奮しちゃって、映画の仕事で日本に来たときに、記者会見で《眼鏡かけてる男が少女を連れて立ってる写真集があるんだけど、そいつに会いたい》って言って。そうしたら映画担当の人が《それは荒木さん以外いない》って言って連れて来てくれたんだよ。それでジャームツシュと会ったんだ。」 [ma traduction].

[648] Ed Ruscha, entretien avec Henri Man Barendse, « Ed Ruscha. An Interview », *Afterimage*, vol. VIII, n° 7, février 1981, p. 10. Cité à partir de : Marion Hohlfeldt, « Marginal Media. Le livre d'artiste à l'exposition », art. cit., p. 28.

Notices bio-bibliographiques

Homma Takashi

ホンマタカシ

1962

Naissance à Tôkyô.

1982

Intègre le département photographie de l'université Nihon [*Nibon daigaku geijutsu-gakubu shashin gakka* 日本大学芸術学部写真学科].

1985

Quitte l'université avant la fin de sa scolarité et est embauché à Light Publicity, l'une des plus importantes agences japonaises de publicité.

1991

Quitte Light Publicity pour partir vivre à Londres, où il publie des clichés dans la revue *i-D*.

1992

Après deux ans à Londres, rentre à Tôkyô pour travailler en indépendant.

1997

Crée la revue de photographie *Fûkei* ふうけい [Paysages], qui ne connaîtra qu'un seul numéro.

1998

Tourne quatre courts métrages en 16 mm de dix minutes chacun, réunis sous l'appellation « Takashi Homma Suburban Landscapes Films »

1999

Reçoit le 24^e Prix Kimura Ihee pour son livre *TOKYO SUBURBLA*.

2004

Son film *Kiwamete yoi fûkei* (40 min), à propos du photographe Nakahira Takuma et initié en 2001, est montré au musée d'art de Yokohama lors de la rétrospective que le musée consacre à Nakahira.

2008

Crée son label « between the books » afin de publier des livres de photographies, principalement d'autres artistes.

2010

Est accueilli à l'université Zôkei en tant que professeur invité dans le cadre du projet « Le nouveau documentaire de nos jours » [*Ima no jidai no nyû dokyumentarî* 今の時代のニュードキュメンタリー].

Vit et travaille à Tôkyô.

A publié des portfolios dans les revues (de photographie, culturelle, de mode) suivantes : *Apartamento*, *Asabi kamera* アサヒカメラ, *Bijutsu tecbô* 美術手帖, *Brutus*, *Camera Austria*, *Casa Brutus*, *Coyote*, *Esquire Japan*, *Foam*, *H*, *Hanatsubaki* 花椿, *Here and There*, *IANN*, *i-D*, *i-D Japan*, *IMA*, *Kid's Wear*, *Photographica*, *Purple*, *Purple Fashion*, *Purple Prose*, *Relax*, *S&M Sunaipâ* S&Mスナイパー, *Straight No Chaser*, *Studio Voice*, *Switch*, *Tôkyôjin* 東京人, etc.

Livres de photographies

- *Babyland*, Tôkyô, Little More, 1995
- *Sleep*, Tôkyô, Galerie Taka Ishii, 1996
- *Tôkyô Tinzû* トーキョー・ティーンズ [Tôkyô Teens], Tôkyô, Little More, 1996
- *Hyper Ballad : Iceland*, Tôkyô, Switch Publishing, 1997
- *Ura H Homma kamera* ウラHホンマカメラ, Tôkyô, Rockin'On, 1998
- *Tôkyô kôgai* 東京郊外 [TOKYO SUBURBIA], Kyôto, Kôrinsha 光琳社, 1998
- *Komikku H Manga kamera* コミックHマンガカメラ, Tôkyô, Rockin'On, 1999
- *Put Me in the Water*, Tôkyô, Magajin Hausu マガジンハウス [Magazine House], 2000
- *Tokyo Willie*, Tôkyô, Galerie Taka Ishii, 2000
- *AeroPhoto : Homma Takashi*, Ôsaka, Gallery Interform, 2000
- *Nyû Tôkyô Sutandâdo* ニュー・トーキョー・スタンダード [New Tokyo Standard], Tôkyô, Rockin' On, 2001
- *Tôkyô no kodomo* 東京の子供 [Enfants de Tôkyô], Tôkyô, Little More, 2001
- *Stars and Stripes. New York December 26, 2001 – January 5, 2002*, hors-série de la revue *Casa Brutus*, 2002
- *New Waves*, Tôkyô, APC, 2003
- *New Waves*, hors-série de la revue *Relax* リラックス, 2003
- *Kiwamete yoi fûkei* きわめてよいふうけい [Paysages particulièrement beaux], Tôkyô, Little More, 2004
- *Fûkei no teire* 風景の手入れ [Paysages en maintenance], Mori biru kabushikigaisha kôhō-shitsu 森ビル株式会社広報室, 2005
- *G*, Tôkyô, Chûô shuppan 中央出版, 2005
- *Amûru suiren* アムール翠れん, Tôkyô, Puchi guran paburishingu プチグランパブリッシング [Petit Grand Publishing], 2005
- *In Between 1 : Takashi Homma : Denmark, Poland*, Tôkyô, EU-Japan Fest Japan Committee, 2005
- *Tokyo and My Daughter*, Zürich, Nieves, 2006
- *New Waves*, Tôkyô, Parco, 2007
- *Architectural Landscapes*, Tôkyô, Gallery White Room Tokyo, 2007
- *TOKYO*, New York, Aperture, 2008
- *Mountains Seeing Itself*, Tôkyô, between the books, 2008
- *A Way of Seeing*, Tôkyô, between the books, 2009 (avec Kita Yoriko 喜多順子)
- *Mountain Climbing*, Tôkyô, Utrecht, 2009 (5 volumes ; avec Imamura Hiroshi)
- *R 1994-2009*, Tôkyô, Zine's Mate, 2009
- *US*, Tôkyô, between the books, 2009 (avec Kobayashi Erika 小林エリカ)
- *Trails*, Tôkyô, Match and Company, 2009
- *First, Jay Comes*, New York, Hassla Books, 2009
- *35 Years Later*, Tôkyô, The Thunderstorm Press, 2009
- *Vedove/Widows*, Milan, Fantombooks ; Boiler Corporation, 2010
- *Nursery*, Zürich, Nieves, 2010
- *M*, Tôkyô, Gallery 360°, 2010
- *Foto.zine N.R.4*, n° 3, Natal, 4478zine, 2011 (avec Erik Van der Weijde)
- *Bird Watching*, Tôkyô, autoédition, 2011 (avec Ueta Mio)
- *Diaries: 2010-2011*, hors-série de la revue *Photographica*, 2011
- *In Our Nature*, Tôkyô, between the books ; Kamakura, SUPER LABO スーパー・ラボ, 2011
- *Sono mori no kodomo* その森の子供 [Champignons de ces bois], Tôkyô, blind gallery, 2011
- *Ryôsen* 稜線 [Lignes de montagne], Tôkyô, between the books, 2013 (avec Ôhara Daijirô 大原大次郎)
- *Mountain Photographer Torabiko* 寅彦, Kamakura, SUPER LABO スーパー・ラボ; Tôkyô, between the books, 2014
- *New Documentary*, Kamakura, SUPER LABO スーパー・ラボ, 2014
- *Nine Swimming Pools and a Broken I Phone*, Tôkyô, LimArt, 2014
- *Sasasaiikokouuchibikukuku* さささいいこううちくくく [RRREECCONNS TRUCCTTT], Tôkyô, Goliga, 2014
- *Various Covered Automobiles and Snow*, Tôkyô, LimArt, 2015

Expositions personnelles

1995

- *Babyland*, Galerie Parco, Tôkyô
- *Tokyo Teens*, Homma Takashi Photo Office, Tôkyô

1996

- *Sleep*, Galerie Taka Ishii, Tôkyô

1998

- *Hyper Ballad : Icelandic Suburban Landscapes*, Galerie 360°, Tôkyô
- *Tokyo Suburbia*, Galerie Parco, Tôkyô

1999

- *Takashi Homma : Tokyo Suburbia*, Minolta Photo Space, Tôkyô (exposition itinérante dans les Minolta Photo Space d'Ôsaka, Nagoya, Fukuoka, Hiroshima et Sendai)
- *Takashi Homma : Suburban Portrait*, Galerie EpSite, Tôkyô
- *Tokyo Suburbia*, Galerie Parco, Nagoya
- *Takashi Homma Exhibition '99*, Galerie The Deep, Tôkyô

2000

- *Tokyo Suburbia*, Fotomuseum, Winterthur
- *Homma Camera*, MU, Eindhoven
- *Tokyo Willie's* [*Tôkyô Wirî* トーキョー・ウィリー], Galerie Taka Ishii, Tôkyô
- *Aero Photo*, Galerie 360°, Tôkyô

2001

- *Works in Progress*, Galerie Taka Ishii, Tôkyô

2002

- *Tokyo Children*, Galerie 360°, Tôkyô

2003

- *Waves*, Galerie 360°, Tôkyô
- *New Waves*, APC, Tôkyô

2004

- *Kinvamete yoi fûkei* きわめてよいふうけい, Librairie NADiff, Tôkyô
- *Short Hope*, Galerie 360°, Tôkyô

2005

- *New Waves 2005*, Galerie 360°, Tôkyô

2006

- *Torabiko. Sangaku shashin* 寅彦・山岳写真 [Torahiko. Photographies de montagne], Galerie 360°, Tôkyô
- *Tokyo and My Daughter*, Galerie Claudia Delank, Cologne
- *Monday Mountain*, Playmountain Villa, Tôkyô

2007

- *New Waves*, Galerie 360°, Tôkyô
- *New Waves*, Galerie Logos, Tôkyô
- *Tokyo/Reykjavik*, Galerie 101, Reykjavik
- *Architectural Landscapes*, Galerie White Room, Tôkyô

2008

- *I don't Go to Jorasses*, Galerie LimArt, Tôkyô
- *Tokyo*, Galerie 360°, Tôkyô
- *Mountains « Seeing Itself »*, Galerie display by Arts & Science, Tôkyô

2009

- *Trails*, Galerie 360°, Tôkyô

2010

- *Vedove/Widows*, Antico Castello sul Mare, Rapallo (Italie)
- *New Waves 2010*, 1223 Gendaikaiga – Contemporary Painting Museum, Tôkyô
- *M*, Galerie 360°, Tôkyô
- *Children*, Galerie Claudia Delank, Cologne

2011

- *New Documentary* [*Nyû dokyumentarî* ニュー・ドキュメンタリー], Musée d'art contemporain de Kanazawa, Kanazawa
- *New Documentary* [*Nyû dokyumentarî* ニュー・ドキュメンタリー], Galerie Tokyo Opera City, Tôkyô
- *Our Mountain*, Librairie Utrecht/Now IDeA, Tôkyô
- *Yuki/Under Construction*, Galerie EpSite, Tôkyô
- *Our Mountain*, Galerie Papier Labo, Tôkyô
- *Sans titre*, Beams Harajuku, Tôkyô
- *Seeing Itself*, Galerie LimArt, Tôkyô

- *Between the Books. Mushroom...*, Galerie LimArt, Tôkyô
- *London (1991-2)*, Center for Cosmic Wonder, Tôkyô
- *About a Girl*, IMPOSSIBLE Tokyo Project Space, Tôkyô
- *In Our Nature*, Galerie Mitsubishi-Jisho ARTIUM, Fukuoka
- *Seeing Itself. Kenchiku shashin-ben*, Galerie Koko, Tôkyô

2012

- *Mushrooms from the Forest*, blind gallery, Tôkyô
- *MORE Mushroom*, Galerie The Cave, Tôkyô
- *New Documentary*, Muséed'art contemporain Inokuma Genichirô, Marugame

2013

- *Pinhole Revolution/Architecture*, Galerie Taro Nasu, Tôkyô
- *New Waves 2000-2013*, Galerie Longhouse Projects, New York
- *Reality*, Gallery G, Hiroshima

2014

- *Toshi-e 都市へ. Camera Obscura Study* [Vers la ville], Galerie Taro Nasu, Tôkyô
- *Nine Swimming Pools and a Broken iPhone*, Galerie Post, Tôkyô

2015

- *Seeing Itself. Mienai mono wo miru 見えないものを見る* [Voir ce qu'on ne peut voir], Temple Dazaifu Tenmangû, Dazaifu

Expositions collectives

1996

- *Baby Generation*, Parco Part III Square 7, Tôkyô

1997

- *Sýning*, Musée Asmundarsalur, Reykjavik

- *Cities on the Move : Contemporary Asian Art on the Turn of the 21st Century*, Hayward Gallery, Londres

1998

- *Asia City*, The Photographers' Gallery, Londres

1999

- *TOKYO 60/90. 17 nin no shashinka 17人の写真家* [TOKYO 1960/1990 par dix-sept photographes], Musée de la photographie de Tôkyô, Tôkyô
- *Kimura Ibee shashin-shô no kiseki 1975-1999 木村伊兵衛写真賞の軌跡 1975-1999* [Anciens prix Kimura Ihee pour la photographie. 1975-1999], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

2000

- *MOT Annual 2000 : Land/Mind/Body-scapes in the Age of Cold Burn*, Musée d'art contemporain de la ville de Tôkyô, Tôkyô
- *Elysian Fields*, Centre Pompidou, Paris
- *Présûmés Innocents*, CAPC, Bordeaux

2001

- *JAM : Tokyo-London*, Barbican Gallery, Londres (exposition itinérante à la galerie Opera City à Tôkyô)
- *Landscapes*, Galerie Taka Ishii, Tôkyô
- *Senritsu mirai—Future Perfect—Present-Day Art from Japan*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (Italie)
- *Facts of Life : Contemporary Japanese Art*, Hayward Gallery, Londres

2002

- *Chic Clicks : Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, The Institute of Contemporary Art, Boston (exposition itinérante au Fotomuseum de Winterthur)
- *Mark Borthwick, Takashi Homma, Jordan Tinker*, Colette, Paris

2003

- *Japan—Contemporary Ceramics and Photography. Tradition and Presence*, Deichtorhallen, Hambourg
- *The History of Japanese Photography*, Museum of Fine Arts, Houston

- *Everyday Contemporary Art for Japan, China, Korea, and Thailand*, Kunstforeningen, Copenhagen

2004

- *Commonscapes : Photography Today, Views of the Everyday – Komon sukepu. Kyô no shashin ni okeru nichijô he no manazashi* コモン. スケープ. 今日の写真における日常へのまなざし, Musée départemental de la préfecture de Miyagi, Sendai

2005

- *Jidai wo kiribiraku manazashi. Kimura Ihee shashin-shô no 30 nen. 1975-2005* 時代を切り開くまなざし. 木村伊兵衛写真賞の30年. 1975-2005 [Un regard sur une époque. Trente ans de prix Kimura Ihee pour la photographie. 1975-2005], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

2006

- *Stories, Histories : Set 3 from the Collection of the Fotomuseum Winterthur*, Fotomuseum Winterthur, Winterthur
- *Mountains of God*, Galerie Speak For, Tôkyô

2007

- *Gazing at the Contemporary World : Japanese Photography from the 1970s to the Present* (exposition itinérante hors du Japon dans divers pays, dont l'Allemagne, l'Australie, la Chine et la Malaisie)

2009

- *Mountains « A Way of Seeing »*, galerie TRAX, Hokuto (préfecture de Yamanashi)
- *Toluca Editions : 6 Projects*, Galerie Josée Bienvenu, New York

2010

- *Asia Spectrum*, Daegu Photo Biennale, Daegu (Corée du sud)

2012

- *Japan in Spring*, Kunstverein Leverkusen, Leverkusen (Allemagne)
- *Double Vision : Contemporary Art From Japan*, Museum of Modern Art, Moscou
- *Paddestoelen Paradijs*, Mediamatic Bank, Amsterdam

- *The Month of Photography 2012*, Fujufilm Photo Salon, Tôkyô

2013

- *Gesture, Form, Technique III*, Galerie Taro Nasu, Tôkyô
- *Ryôsen 稜線*, Galerie LimArt, Tôkyô
- *Machi no kioku* 街の記憶 [Souvenirs de la ville], Musée d'art de Yokosuka, Yokosuka

2014

- *Kuronikaru 1995* クロニクル1995, Musée d'art contemporain de la ville de Tôkyô, Tôkyô
- *The Street Goes On*, IMA Concept Store, Tôkyô
- *Katsudô no dezaian-ten* 活動のデザイン展, 21_21 DESIGN SIGHT, Tôkyô
- *Kakuchô suru fasshon* 拡張するファッション [Au-delà de la mode], Musée d'art contemporain Inokuma Gen-ichirô, Marugame (exposition itinérante au musée de Mito)
- *Nature in Tokyo*, Festival Kyotographie, Kyôto

2015

- *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*, Museum of Fine Arts, Boston
- *Kimura Ihee shashin-shô no 40 nen* 木村伊兵衛写真賞の40年 [Quarante ans de prix Kimura Ihee pour la photographie], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

Références bibliographiques et sources

Catalogues d'exposition

Avermaete Tom, Casciato Maristella, *Casablanca, Cbandigarb. Bilans d'une modernisation (missions photographiques d'Yto Barrada et Homma Takashi)* (cat. expo.), Montréal, Centre Canadien d'Architecture ; Zürich, Park Books, 2014

Berthenod Martin, Bidaine Philippe, *Elysian Fields* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou, 2000

Furuno Kanako 古野華奈子, Hori Motoaki 堀元彰, Kurosawa Hiromi 黒澤浩美 (dir.), *Nyû dokyumentarî* ニュー・ドキュメンタリー [New Documentary] (cat. expo.), Tôkyô, Asahi shimbun-sha 朝日新聞社, 2001

Gierstberg Frits, *Surface. Contemporary Photography, Video and Painting from Japan* (cat. expo.), Rotterdam, Nederlands Foto Institute, 2001

LaRocca David, *New Waves 2000-2013. Takashi Homma* (cat. expo.), New York, Longhouse Projects ; Tôkyô, 1223 Gendaikaiga 1223現代絵画, 2013

Masuda Rei, *Gazing at the Contemporary World : Japanese Photography from the 1970s to the Present* (cat. expo.), Tôkyô, Japan Foundation, 2007

Nishimura Morse Anne, Havinga Anne E. (dir.), *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11* (cat. expo.), Boston, Museum of Fine Arts, 2015, p. 95-99

Washida Meruro (dir.), *Sejima Kazuyo + Nishizawa Ryûe / SANAA. Kanazawa 21 seiki bijutsukan* 妹島和世+西沢立衛/SANAA. 金沢21世紀美術館 [Sejima Kazuyo + Nishizawa Ryûe / SANAA. Musée d'art contemporain de Kanazawa] (cat. expo.), Kanazawa, Kanazawa 21 seiki bijutsukan 金沢21世紀美術館, 2005, p. 103-122

Articles

Abe Umitarô 阿部海太郎, « Ongakuka to shashinka » 音楽家と写真家 [Le musicien et le photographe], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 80-85

Badger Gerry, Parr Martin, « Takashi Homma. *Tokyo Suburbia* (Banlieue de Tokyo) », in *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, trad. fr. Alice Boucher, Laurence Seguin, Paris, Phaidon, 2007, p. 306-307

Daniell Thomas, « Sukkiri karappo. Homma Takashi no shashin » すっきり空っぽ. ホンマタカシの写真 [Entièrement vide. Photographies de Homma Takashi], *10+1*, n° 23 : « Kenchiku shashin » 建築写真 [Photographies d'architecture], 2001, p. 157-159

Feustel Marc, « Adrift in the City of Superflat », *Foam magazine*, n° 23 : « City Life », été 2010, p. 72-74

Fukuya Shôko 福屋粧子, « Kenchiku shashin wo kakuchô suru san nin no shashinka » 建築写真を拡張する三人の写真家 [Trois photographes qui renouvellent la photographie d'architecture], *10+1*, n° 38, 2005, p. 140-141

Hayashi Nakako 林央子, « Homma Takashi. Nyû dokyumentarî » ホンマタカシ. ニュー・ドキュメンタリー [Homma Takashi. *New Documentary*], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 10-29 ; 32-34 ; 36-54 ; 56-73

Hirakura Kei 平倉圭, « Homma Takashi B » ホンマタカシB, *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 86-95

Hirose Hiroshi 広瀬博 (et al.), « Dai 24 kai Kimura Ihee-shô. Homma Takashi » 第24回木村伊兵衛写真賞. ホンマタカシ [Homma Takashi, 24^{ème} Prix Kimura Ihee], *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 866, avril 1999, p. 199-202

Horie Toshiyuki 堀江敏幸, « UFO no oinai basho. Homma Takashi TOKYO SUBURBLA » UFOの降りない場所. ホンマタカシ『TOKYO SUBURBLA』 [Là où les ovnis ne viennent pas. TOKYO SUBURBLA de Homma Takashi], *déjà-vu bis*, n° 18, mai 1999, p. 1

Igarashi Tarô 五十嵐太郎, « Kenchiku wo satsuei suru kamera ni natta heya » 建築を撮影するカメラになった部屋 [Une pièce devenue appareil photographique afin de photographier l'architecture], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 997, décembre 2013, p. 201

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Homma Takashi. TRAILS » ホンマタカシ『TRAILS』, in *Kore ga shashin da ! Kuronikaru 2009* これが写真だ！クロニカル2009 [La photographie, c'est ça ! Année 2009], Tôkyô, Atorie Sâdo アトリエサード, 2010, p. 108-109

Ishizuka Masato 石塚雅人, « Homma Takashi. Tsurutsuru shita "kôgai" no hada » ホンマタカシ. ツルツルした「郊外」の肌 [Homma Takashi. Une banlieue aussi lisse que la peau], *déjà-vu bis*, n° 9, août 1997, p. 2-3

Kawajiri Kôichi 河尻亨一, « Jibun to kankei naku aru sekai wo ikani utsusu ka » 自分と関係なくある世界をいかに写すか [Comment photographier ce monde avec lequel je ne suis pas lié ?], *Kôkoku bibyô* 広告批評, n° 316, juillet 2007, p. 122-128

Kobayashi Yasuo 小林康夫, « Muku no mezashi. Homma Takashi TOKYO SUBURBLA » 無垢の眼差し・ホンマタカシ『TOKYO SUBURBLA』 [Un regard pur. TOKYO SUBURBLA de Homma Takashi], *Asabi Kamera* アサヒカメラ, n° 867, mai 1999, p. 135

Kuraishi Shino 倉石信乃, « Homma Takashi. Nyû dokyumentarî-ten. Kanazawa 21 seiki bijutsukan » 「ホンマタカシ ニュー・ドキュメンタリー」展. 金

沢21世紀美術館 [L'exposition *New Documentary* de Homma Takashi au musée d'art contemporain de Kanazawa], *Asabi Kamera* アサヒカメラ, vol. 96, n° 4, avril 2011, p. 218-219

Kuraishi Shino, « Membran der Stadt und der Architektur : die Fotografien von Takashi Homma », *Camera Austria*, n° 77, printemps 2002, p. 4-15

Mitsuda Yuri 光田由里, « Homma Takashi. Pinhole Revolution / Architecture », *Asabi Kamera* アサヒカメラ, n° 1044, novembre 2013, p. 248-249

Nishizawa Ryûe 西沢立衛, Sejima Kazuyo 妹島和世, « Homma Takashi to kenchiku » ホンマタカシと建築 [Homma Takashi et l'architecture], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 55

Okamura Keiko 岡村恵子, « Teion yakedo no shohôsen » 低温火傷の処方箋 [Prescription d'une brûlure à basse température], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 52, n° 784, mars 2000, p. 122-123

Ôtake Akiko 大竹昭子, « Shashin to gendai bijutsu no aida » 写真と現代美術のあいだ [Entre la photographie et l'art contemporain], in *Karera ga shashin wo te ni shita setsujitsusa wo « Nihon shashin » no 50 nen* 彼らが写真を手にした切実さを《日本写真》の50年 [Ceux qui ont pris la photographie au sérieux. 50 ans de photographie japonaise], Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2011, p. 253-273

Park S. Sonya, « Homma Takashi to fasshon » ホンマタカシとファッション [Homma Takashi et la mode], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 35

Sawaragi Noi 榎木野衣, « Sono mori no "otona tachi" » その森の「大人たち」 [Les « adultes » de ces bois], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 963, février 2012, p. 170-171

Sommerhalder Benjamin, « Homma Takashi to hon » ホンマタカシと本 [Homma Takashi et le livre], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 30-31

Takahashi Mizuki 高橋瑞木, « Homma Takashi. Tada sore dake no fûkei to shite » ホンマタカシ. ただそれだけの風景として [Homma Takashi. Des paysages qui ne sont pas plus que ce qu'ils sont], *Asahi kamera* アサヒカメラ, vol. 96, n° 4, avril 2011, p. 248-251

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Homma nenpyô » ホンマ年表 [Chronologie de Homma], *Photographica*, n° 5 : « Future Landscapes », hiver 2006, p. 32-35

Takeuchi Mariko 竹内万里子, « Homma Takashi » ホンマタカシ, in Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Nihon no shashin ka 101* 日本の写真家101 [101 photographes japonais], Tôkyô, Shinshokan 新書館, 2008, p. 184-185

Tanaka Masatoshi 田中正敏, « Chosha ni kiku. Homma Takashi » 著者に聞く・ホンマタカシ [Interrogeons l'auteur : Homma Takashi], *Chûôkôron* 中央公論, n° 1505, septembre 2009, p. 234-236

Tomita Akiko 富田秋子, « Homma Takashi to "Nise-shashin-sakka" wâkushoppu » ホンマタカシと《ニセ写真作家》ワークショップ [Homma Takashi et le workshop photographique « à la manière de »], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 896, juillet 2007, p. 57-64

Vartanian Ivan, « Studio Visit. On Takashi Homma and His Studio », *Aperture*, n° 210, printemps 2013, p. 29

Vartanian Ivan, « Tokyo, Mon Amour », in Homma Takashi, *TOKYO*, New York, Aperture, 2008, p. 230-233

Watanabe Ani ワタナベアニ, « Homma Goods », *Photographica*, n° 5 : « Future Landscapes », hiver 2006, p. 28-31

Watanabe Ani ワタナベアニ, « Homma ni kiku » ホンマに聞く, entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, n° 5 : « Future Landscapes », hiver 2006, p. 24-27

Anonyme, « Edowâdo Hoppâ tai Homma Takashi. Sappûkei » エドワード・ホッパーホンマタカシ. 殺風景 [Edward Hopper x Homma Takashi. Tuer le paysage], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 792, septembre 2000, p. 10-17

Anonyme, « Homma Takashi » ホンマタカシ, *Tôkyôjin* 東京人, n° 174, janvier 2002, p. 18-22

Anonyme, « Homma Takashi no beddotaun aizu » ホンマタカシのベッドタウン・アイズ [Le regard de Homma Takashi sur les banlieues dortoirs], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 50, n° 2, février 1999, p. 95

Anonyme, « Homma Takashi. Shashin no riaru wo utagai tsuzukete » ホンマタカシ. 写真のリアルを疑いつづけて [Homma Takashi. Continuer à douter de l'aspect réel de la photographie], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, n° 735, mars 2011, p. 104-107

Collectif, *Photographica*, vol. 5 : numéro spécial « Homma Takashi », hiver 2006

Entretiens

Gotô Shigeo 後藤繁雄, « Tabura in sabâbia » タブラ・イン・サバービア [Tabula in suburbia], entretien avec Homma Takashi, *Idea*, n° 264 : « Japanese Contemporary Photography and Art Direction », septembre 1997, p. 17-19

Gotô Shigeo 後藤繁雄, « Tôkyô fotogurafi » トーキョー・フォトグラフィー

- [Tokyo Photography], entretien avec Homma Takashi ホンマタカシ, *Invisible Man*, n° 0, octobre 2008, p. 21-24
- Hattori Kazunari 服部一成, « Homma & Hattori. Books Special Talk », entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, n° 5 : « Future Landscapes », hiver 2006, p. 67-71
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Hawai tôku shijô sairoku » ハワイ・トーク誌 上採録 [Retranscription de la conversation sur Hawaï], entretien avec Moriyama Daidô 森山大道, *Asabi kamera アサヒカメラ*, n° 971, octobre 2007, p. 212-214
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Ima mo satsuei tsuzukete iru to kiki, mazu odoroi. Soshite ureshikatta » 今も撮影し続けていると聞き、まず驚いた。そして嬉しかった。 [En apprenant qu'elle continuait les prises de vues, j'ai d'abord été surpris puis ça m'a fait plaisir], entretien avec Hilla Becher, *Brutus*, numéro spécial : « Shashin-jutsu » 写真術 [L'art de la photographie], 2011, p. 92-93
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Kiwamete yoi taidan. Shashin to eiga no riaru » きわめてよいたいだん・写真と映画のリアル [Une conversation extrêmement intéressante. Le réalisme de la photographie et du cinéma], entretien avec Moriyama Daidô 森山大道, *Bijutsu techô 美術手帖*, vol. 56, n° 851, juillet 2004, p. 12-24
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Nagashima Yurie intabyû » 長島有里枝インタビュー [Entretien avec Nagashima Yurie], *Between the Books*, 30 juillet 2010 [en ligne] : <http://betweenthebooks.com/wordpress/2010/07/30/> (consulté le 10 novembre 2014)
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Sanai Masafumi-san, mijikana keshiki wo kuikaeshi toru no ha naze desu ka? » 佐内正史さん、身近な景色をくり返し撮るのはなぜですか [Sanai Masafumi, pourquoi photographies-tu sans cesse les mêmes paysages qui te sont familiers ?], entretien avec Sanai Masafumi 佐内正史, *Switch*, vol. 33, n° 2, février 2015, p. 48-49
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Sanai Masafumi-san, shashin erabi no dokutoku gihô wo oshiete kudasai » 佐内正史さん、写真選びの独特技法を教えてください [Sanai Masafumi, apprenez-nous votre manière particulière de sélectionner vos images], entretien avec Sanai Masafumi 佐内正史, *Coyote*, vol. 46, janvier 2011, p. 34-38
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Satoranai, nayamanai, tomaranai » 悟らない、悩まない、止まらない [Ne pas comprendre, ne pas s'inquiéter, ne pas s'arrêter], entretien avec Araki Nobuyoshi, in Yasumi Akihito 八角聡仁 (dir.), *Araki Nobuyoshi no shashin-jutsu 荒木経惟の写真術* [L'art photographique d'Araki Nobuyoshi], Tôkyô, Oshirisu オシリス, 1998, p. 71-115
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Shashin to dōga wo tenji suru » 写真と動画を展示する [Exposer la photographie et l'image animée], entretien avec Kawauchi Rinko 川内倫子, *Asabi kamera アサヒカメラ*, n° 1028, juillet 2012, p. 221-225
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Toranai mono ha toranai, soko ga urayamashii » 撮らないものは撮らない、そこが羨ましい [Vous ne photographiez que ce que vous voulez photographier. Pour ça je vous envie], entretien avec Nagashima Yurie 長島有里枝, *Kôkoku hihyô 広告批評*, n° 248, avril 2001, p. 115-119
- Iso Tatsuo 磯達雄, « Sans titre », entretien avec Homma Takashi, *10+1*, n° 23 : « Kenchiku shashin » 建築写真 [Photographies d'architecture], 2001, p. 76
- Koike Kazuko 小池一子, « Nichijō to musubi tsuite iru mono wo, kiowazu ari no mama ni totte ikitai » 日常に結びついているものを、気負わずありのままに撮っていききたい [Je préfère photographier, frontalement et sans passion, les choses

de mon quotidien, avec lesquelles je suis vraiment connecté], entretien avec Homma Takashi, *Brain* ブレイン, n° 528, juillet 2004, p. 99-101

Motohashi Yasuharu 本橋泰治, « Homma Takashi VS Murakami Takashi », entretien avec les deux artistes, *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 53, n° 798, janvier 2001, p. 26-37

Sawaragi Noi 榎木野衣, « Shashin ka bijutsu ka ? » 写真か美術か? [Est-ce de la photographie ? De l'art contemporain ?], entretien avec Homma Takashi, *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 950, avril 2011, p. 74-79

Shimamori Michiko 島森路子, « Homma Takashi » ホンマタカシ, entretien avec l'artiste, *Kôkoku hihyô* 広告批評, n° 224, février 1999, p. 54-59

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Homma shiki shashin nyûmon to shiroi yuki ga tsumotta mori no “aka” » ホンマ式写真入門と白い雪が積もった森の《赤》 [Introduction au style de Homma et au « rouge » des forêts enneigées], entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, vol. 15, été 2009, p. 13

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Homma Takashi shashinshû TOKYO » ホンマタカシ写真集『TOKYO』 [Le livre TOKYO par Homma Takashi], entretien avec Homma Takashi, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 169

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Interview about Interview », entretien avec Homma Takashi, *Diaries 2010-2011*, *Photographica*, hors-série, mars 2011, p. 69-72

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « “Shayoku” ni kotaete kureru keikaina kamera » 「写欲」に答えてくれる軽快なカメラ [Un appareil photographique simple qui prend en charge mon « désir de photographier »], entretien avec Homma Takashi, *Diaries 2010-2011*, *Photographica*, hors-série, mars 2011, p. 40-41

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Sutorîto sunappu. Tôkyô 2009 » ストリートスナップ. トーキョー2009 [Street snap. Tôkyô 2009], entretien avec Kanemura Osamu 金村修 et Homma Takashi, *Photographica*, n° 16, automne 2009, p. 131-137

Yoshikawa Tôru 吉川徹, « Kôgai no hakken. Shashin de miete kuru toshi » 郊外の発見. 写真で見えてくる都市 [La découverte de la banlieue. La ville révélée par la photographie], entretien avec Homma Takashi et Kaijima Momoyo 貝島桃代, *Kenchiku zasshi* 建築雑誌, vol. 116, n° 1470, avril 2001, p. 13-18

Anonyme, « Homma Takashi X Ômori Katsumi. Dôkyûsei taidan » ホンマタカシX大森克己. 同級生対談 [Homma Takashi et Ômori Katsumi, entretien entre deux photographes de la même génération], *Studio Voice*, n° 405, septembre 2009, p. 80-85

Écrits de Homma sur la photographie

Homma Takashi ホンマタカシ, « A Gecko on the Ceiling », in Nakahira Takuma 中平卓馬, Homma Takashi ホンマタカシ, *Gecko/Yamori* やもり [Gecko], San Francisco, Little Big Man, 2013, n.p.

Homma Takashi, « COLOR PHOTO. Karâ shashin. Bokura wa sekai wo dô toraete iru no ka ? » カラー写真＝ボクらは世界をどう捉えているのか ? [Photographie couleur. Comment percevons-nous le monde ?], *Studio Voice*, vol. 367, juillet 2006, p. 24-25

Homma Takashi ホンマタカシ, « Densetsu no shashinshû *Sukûru Deizu* ga umareta koro » 伝説の写真集「スクールデイ

ズ」が生まれた頃 [Autour de la création de *School Days*, livre de photographies devenu légendaire], *Studio Voice*, n° 243, mars 1996, p. 33

Homma Takashi ホンマタカシ, « Gendai wakate shashin wo meguru danpen » 現代若手写真をめぐる断片 [Quelques éléments sur la jeune photographie contemporaine], *IMA*, vol. 4, été 2013, p. 107-108

Homma Takashi ホンマタカシ, « Hôdô-shashin ni tsuite » 報道写真について [Sur la photographie de reportage], *Mayonaka* 真夜中, n° 14, automne 2011, p. 72-79

Homma Takashi ホンマタカシ, « Homma by Homma » ホンマ by ホンマ, *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 779, novembre 1999, p. 59-66

Homma Takashi ホンマタカシ, « Kiwamete yoi fûkei. 2010 nen no Nakahira Takuma » きわめてよいふうけい. 2010年の中平卓馬 [Des paysages particulièrement beaux. Nakahira Takuma en 2010], *entaxi*, vol. 31, hiver 2010, p. 221-226

Homma Takashi ホンマタカシ, « “Kiwamete yoi fûkei”. Aratanaru gyôshi. Nakahira Takuma » 《きわめてよいふうけい》『新たなる凝視』中平卓馬 [Paysages particulièrement beaux. Nakahira Takuma : un nouveau regard], in Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Shashinshû wo yomu* 写真集をよむ [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tôkyô, Metarôgu メタログ, 2000, p. 22-33

Homma Takashi, « Something Like a Sunset », in Vartanian Ivan (dir.), *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 2006, p. 196-200

Homma Takashi ホンマタカシ, *Tanoshii shashin. Yoi ko no tame no shashin kyôshitsu* たのしい写真. よい子のための写真教室 [Des photographies amusantes.

Cours de photographie pour enfants sages], tome 1, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2009

Homma Takashi ホンマタカシ, *Pôtoireito. Ishikawa Mikako (Tanoshii shashin)* ポートレイト 石川実日子 (たのしい写真). よい子のための写真教室 [Portrait. Ishikawa Mikako (Des photographies amusantes)], tome 2, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2012

Homma Takashi ホンマタカシ, *Tanoshii shashin. Yoi ko no tame no shashin kyôshitsu* たのしい写真. よい子のための写真教室 [Des photographies amusantes. Cours de photographie pour enfants sages], tome 3, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2014

Dossier spécial « Ii shashin-tte nan darô ? » いい写真ってなんだろう? [Qu'est-ce qu'une bonne photographie ?] coordonné par Homma Takashi, *Coyote*, vol. 46, janvier 2011, p. 20-93

Dossier spécial « Araki Nobuyoshi no tanoshii shashin-jutsu » 荒木経惟のたのしい写真術 [Les photographies amusantes d'Araki Nobuyoshi], coordonné par Homma Takashi, *Switch*, vol. 33, n° 2, février 2015, p. 30-113

Interventions de Homma Takashi dans *Asahi kamera* アサヒカメラ, rubrique « Konnichi no shashin » 今日の写真 [La photographie aujourd'hui]

● Conversations avec Takeuchi Mariko (commissaire d'exposition et critique) :

janvier 2007 : sur Araki, Moriyama et Shinoyama / entretien de Homma avec Shinoyama Kishin (photographe)

février 2007 : sur le prix Kimura Ihee

mars 2007 : sur les numéros spéciaux de revues consacrés à la photographie / entretien de Homma avec Boris Mikhailov (photographe)

avril 2007 : sur les expositions de photographie dans les musées

mai 2007 : voir et penser la photographie / entretien de Homma avec Suzuki Risaku (photographe)

juin 2007 : hommes photographes, femmes photographes

juillet 2007 : photographe Tōkyō / entretien de Homma avec Gotō Shigeo (éditeur et galeriste)

août 2007 : sur l'instant décisif

septembre 2007 : le Hawaï de Moriyama, le Brésil de Kawauchi / entretien de Homma avec Martin Parr sur la photographie japonaise des années 1960

octobre 2007 : rapports historiques entre art et photographie

novembre 2007 : trois œuvres contemporaines (Suzuki Risaku, Ishikawa Naoki, Ōmori Katsumi) / entretien de Homma avec Sanai Masafumi sur sa maison d'éditions Taishō

décembre 2007 : différences de pratiques actuelles en photographie

● Série d'entretiens menés par Homma :

janvier 2008 : Tōmatsu Shōmei (photographe)

mars 2008 : Obata Yūji (photographe)

mai 2008 : Joel Meyerowitz (photographe)

juillet 2008 : Araki Nobuyoshi

septembre 2008 : Noguchi Rika (photographe)

novembre 2008 : Satō Rei (artiste)

décembre 2008 : Miyazaki Manabu (photographe)

● Entretiens menés avec Kuraishi Nobuo (critique) :

janvier 2009 : Horie Toshiyuki (écrivain)

février 2009 : Shimabuku Michihiro (artiste)

mars 2009 : Yoshimura Gōzō (photographe et poète)

avril 2009 : Matsui Midori (commissaire d'exposition)

mai 2009 : Igarashi Tarō (théoricien de l'architecture)

juin 2009 : Sawaragi Noi (historien d'art)

juillet 2009 : Kaneko Ryūichi (historien de la photographie)

août 2009 : Kanemura Osamu (photographe)

septembre 2009 : Jūmonji Bishin (photographe)

octobre 2009 : Fukuda Kazuya (critique littéraire)

novembre 2009 : Suzuki Hitoshi (designer graphique)

décembre 2009 : Thomas Ruff (photographe)

janvier 2010 : Yokoo Tadanori (artiste et designer graphique)

février 2010 : Ishikawa Naoki (photographe)

mars 2010 : Ishii Takayuki (galeriste)

avril 2010 : Machiguchi Satoshi (designer graphique)

mai 2010 : Morimura Yasumasa (artiste)

juin 2010 : Benjamin Sommerhalder (éditeur, fondateur des éditions Nieves)

juillet 2010 : Takano Ryûdai (photographe)

août 2010 : Nishikawa Miwa (réalisatrice et écrivain)

septembre 2010 : Kim Jong-un (éditrice de la revue coréenne *LANN*)

octobre 2010 : Nagashima Yurie (photographe)

novembre 2010 : Tsukamoto Yoshiharu (architecte)

décembre 2010 : Amano Tarô (conservateur)

● Entretiens menés par Homma

janvier 2011 : Mitsuda Yuri (critique et conservatrice)

février 2011 : Sawaragi Noi (historien d'art)

mars 2011 : Hirakura Kei (théoricien de l'art)

avril 2011 : Mitsuda Yuri (critique et conservatrice)

mai 2011 : Horie Toshiyuki (écrivain)

juin 2011 : Nango Yoshikazu (historien de l'architecture et de l'urbanisme)

juillet 2011 : Mitsuda Yuri

août 2011 : Sawaragi Noi (historien d'art)

septembre 2011 : Hirakura Kei (théoricien de l'art)

octobre 2011 : Mitsuda Yuri

novembre 2011 : Nango Yoshikazu

décembre 2011 : Yamazaki Hiroshi (photographe)

janvier 2012 : Markus Schaden (libraire spécialisé)

février 2012 : Chiba Masaya (philosophe)

mars 2012 : Kiuchi Nobori (éditrice, écrivain)

avril 2012 : Mitsuda Yuri (critique et conservatrice)

mai 2012 : Olivier Sieber et Katja Stuke (photographes)

juin 2012 : Sawaragi Noi (historien d'art)

juillet 2012 : Kawauchi Rinko

août 2012 : Ivan Vartanian (éditeur)

septembre 2012 : Tamura Akihide (photographe)

octobre 2012 : Ina Eiji (photographe)

novembre 2012 : Ryan McGinley (photographe)

décembre 2012 : Charlotte Cotton (commissaire d'exposition)

janvier 2013 : Masuda Rei (conservateur au musée national d'art moderne de Tôkyô)

février 2013 : Shimizu Minoru (critique)

mars 2013 : visite de l'usine Fuji Film

avril 2013 : Miyamoto Ryûji (photographe)

mai 2013 : Ameya Norimizu (metteur en scène)

juin 2013 : Martin Parr

juillet 2013 : Takanashi Yutaka (photographe)

août 2013 : Nango Yoshikazu

septembre 2013 : Fujimura Ryûji (architecte)

octobre 2013 : Yabumae Tomoko
(conservatrice)

novembre 2013 : Alec Soth (photographe)

décembre 2013 : Hosaka Kenji (historien d'art)

janvier 2014 : Wakae Kanji (artiste)

février 2014 : Kasahara Michiko (conservatrice)

mars 2014 : Takatani Shirô (artiste)

avril 2014 : Lucas Blalock (photographe)

mai 2014 : Suga Keijirô (poète)

juin 2014 : Marianne Mueller (photographe)

juillet 2014 : Kuraishi Shino (critique)

août 2014 : Yano Yutaka (éditeur de la revue *Shinchô*)

septembre 2014 : Ishiuchi Miyako
(photographe)

octobre 2014 : Kohara Masashi 小原真史
(chercheur au IZU PHOTO MUSEUM)

novembre 2014 : Beat Streuli (artiste)

décembre 2014 : Mori Eiki (photographe)

janvier 2015 : Shimizu Minoru (critique)

avril 2015 : Hamanaka Atsushi (responsable de twelve books, diffuseur de livres de photographies)

juillet 2015 : Sawaragi Noi

Interventions dans *Geijutsu shinchô* 芸術新潮, rubrique « Homma Takashi no eizô riterashî » ホンマタカシの映像リテラシー [Les rudiments de l'image par Homma Takashi]

juillet 2013 : Yamanaka Nobuo et le sténopé (1^{ère} partie)

septembre 2013 : Yamanaka Nobuo et le sténopé (2^e partie)

novembre 2013 : Muybridge et la chronophotographie

janvier 2014 : Les frères Lumière et le développement de l'image animée

mars 2014 : De Man Ray à Richter, en passant par Duchamp

mai 2014 : Le pictorialisme japonais

juillet 2014 : Le japonisme en photographie (avec Sawaragi Noi, historien d'art)

septembre 2014 : Penser le documentaire

novembre 2014 : Ed Ruscha et le livre d'artiste

février 2015 : Réécriture : rencontre entre Akasegawa Genpei et la route

mars 2015 : Réécriture : Akasegawa Genpei et la fiction

juillet 2015 : Voir l'invisible

Interventions dans *IMA*, rubrique « Fotobukku sutadîzu » フォトブック・スタディーズ [Photobook Studies], avec Iseki Ken

« Jinkôteki fûkei/kôgai » 人工的 風景/郊外 [Paysages/Banlieues artificiels], *IMA*, vol. 1, automne 2012

« Araki Nobuyoshi » 荒木経惟, *IMA*, vol. 2, hiver 2012

« Saigai shashin » 災害写真 [Photographies de catastrophes], *IMA*, vol. 3, hiver 2013

« Sashinka ga mita Nihon » 写真家が見た日本 [Le Japon vu par les photographes], *IMA*, vol. 4, été 2013

« Sênu sagan no koi » セーヌ左岸の恋 [*Love on the Left Bank*], *IMA*, vol. 5, automne 2013

« Misutâ âtisuto bukku. Edo Rushe » ミスターアーティストブック. エド・ルシェ [Mister artist book. Ed Ruscha], *IMA*, vol. 6, hiver 2013

« Shashin no kigen » 写真の起源 [Les origines de la photographie], *IMA*, vol. 7, printemps 2014

« Faundo foto » ファウンドフォト [La photographie trouvée], *IMA*, vol. 8, été 2014

Kawauchi Rinko

川内倫子

1972

Naissance à Higashi ômi. Gokashô 東近江 .
五個荘 (anciennement Kanzakigun 神崎郡)
dans la préfecture de Shiga.

1991-1993

Université professionnelle de Seian, section
arts [*Seian joshi tanki-daigaku sôkei geijutsu-ka*
成安女子短期大学造芸術科], à Kyôto.
Formation en design graphique.

1993-1994

À la sortie de l'université, emploi d'assistante
au département photographie d'une agence
publicitaire à Ôsaka, puis déménage à
Tôkyô.

1994-1996

Emploi dans un studio photographique de
Tôkyô.

1996

Devient photographe indépendante.

1997

Remporte le Grand prix de la 9^e édition du
prix Hitotsubo

2001

Photographies de plateau du film *Blue*
d'Andô Hiroshi 安藤尋.

2002

Remporte le 27^e prix Kimura Ihee pour ses
livres *Utatane* et *Hanabi*

2003

Réalise le générique de la série télévisée
Kokoro こころ [Sentiments], diffusée sur la
chaîne NHK.

2004

Photographies de plateau du film *Dare mo
shiranai* 誰も知らない [*Nobody Knows*] de
Koreeda Hirokazu 是枝裕和.

2007

Photographies de plateau du film *Dolphin
Blue* ドルフィンブルー de Maeda Tetsu
前田哲, sur le parc aquatique Okinawa
Churaumi suizokukan 沖縄美ら海水族館
(dont est tirée la publication *Majun*).

2009

Obtient le 25^e *Infinity Award*, catégorie « Art »,
de l'International Center of Photography de
New York

Vit et travaille à Tôkyô et New York.

A publié des portfolios dans les revues (de
photographie, d'art, culturelle, de mode)
suivantes :

A Magazine, *Aperture*, *Asabi kamera* アサ
ヒカメラ, *Bijutsu techô* 美術手帖, *Blind
Spot*, *Coyote* コヨーテ, *FOIL*, *LANN*, *IMA*,
Kamera biyori カメラ日和, *Kid's wear*, *Ku:nel*
クウネル, *Nihon kamera* 日本カメラ,
Photographica, *Spotting*, *Switch*, *Tôkyôjin* 東京
人, *X-Knowledge Home*, etc.

Livres de photographies

- *Hanako* 花子, Tôkyô, Little More リトルモア, 2001
- *Hanabi* 花火 [Feux d'artifice], Tôkyô, Little More, 2001
- *Utatane* うたたね [La sieste], Tôkyô, Little More, 2001
- *Blue*, Tôkyô, Puchi guran paburishingu プチグランパブリッシング [Petit Grand Publishing], 2003
- *ALLA*, Tôkyô, FOIL フォイル, 2004
- Kawauchi Rinko 川内倫子, Nakamura Kô 中村航 (et al.), *Anokoro no koto* あの頃のこと. *Every Day as Child*, Tôkyô, Sony Magazines, 2004
- *Cui cui*, Tôkyô, FOIL, 2005 (une édition française a été publiée par Actes Sud)
- *The Eyes, the Ears*, Tôkyô, FOIL, 2005
- *Majun*, Tôkyô, FOIL, 2007
- *Tane wo maku* 種を蒔く /Semear [Semer une graine], Tôkyô, FOIL, 2007
- *Betarinko* べたりんこ, Tôkyô, BCKKS, 2010
- *Murmuration*, Brighton, Photoworks, 2010
- *Fundamental Cycles. From Shiga to Tokyo, June 21st, 2010*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2010 (extrait du coffret collectif intitulé *One Day : Ten Photographers*)
- *Illuminance*, Tôkyô, FOIL, 2011 (cinq éditions : FOIL pour l'édition japonaise, Aperture pour l'édition anglaise, Kehrer Verlag pour l'édition allemande, Xavier Barral pour l'édition française et Postcart pour l'édition italienne)
- *Snowflake Twelfth*, Tôkyô, Zine's Mate, 2011
- *Punctum Times*, n° 16 : «Istanbul», décembre 2012 (avec Ômori Katsumi 大森克己)
- *Hikari to kage* 光と影 [Lumière et ombre], Tôkyô, autoédition, 2012
- *Sheets*, Berlin, Kominek, 2013
- *Ametsuchi*, Kyôto, Seigensha 青幻舎, 2013 (une version anglaise a été publiée par Aperture)
- *Gift*, Tôkyô, IMA, 2014 (avec Terri Weifenbach)
- *Kira kira* きらきら [Étincelant], Nagaizumi-chô, Vanji chôkoku teien bijutsukan ヴァンジ彫刻庭園美術館 [Vangi museum], 2014 (avec Ikemura Reiko イケムラレイコ)
- *Hikari to kage* 光と影 [Lumière et ombre], Kamakura, Super Labo スーパー・ラボ, 2014

Expositions personnelles

1998

- *Utatane* うたたね, Gardian Garden ガーディアンガーデン, Tôkyô

1999

- *Hitoiki* ひといき, Galerie Light Works ライトワークス, Yokohama

2001

- *Utatane* うたたね, Parco Museum パルコミュージアム, Tôkyô,
- *Hanabi* 花火, Galerie Gray, Tôkyô
- *Hanabi* 花火, Galerie Little More, Tôkyô
- *Hibi* ヒビ, Galerie Aki-Ex, Tôkyô

2002

- *Hanabi*, Galerie Little More, Tôkyô
- *Utatane*, Colette, Paris

2003

- *Hanabi*, Galerie White Cube ホワイトキューブ, Kyôto
- *Blue*, Galerie Rocket, Tôkyô
- *Rinko Kawauchi*, 4F Gallery, Los Angeles
- *Wacall Photo Exhibition*, Spiral Garden スパイラルガーデン, Tôkyô
- *Utatane*, Galerie Vonrot, Berlin

2004

- *AILA*, UCR California Museum of Photography, Riverside
- *Utatane*, Galerie Cohan and Leslie, New York
- *AILA*, Galerie Little More, Tôkyô

2005

- *Rinko Kawauchi (AILA + Cuicui + The Eyes, the Ears)*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
- *AILA*, Kanazu sôsaku no mori 金津創作の森, Fukui
- *AILA and The Eyes, the Ears*, Galerie Cohan and Leslie, New York
- *Cui cui*, Galerie Quartier, Florence

2006

- *Rinko Kawauchi*, The Photographer's Gallery, Londres

- *Rinko Kawauchi (AILA + Cui cui + The Eyes, the Ears)*, Galerie Carla Sozzani, Milan
- *AILA + The Eyes, the Ears*, Fotografisk Center, Copenhagen
- *Rinko Kawauchi*, Galerie Priska Pasquer, Cologne

2007

- *Rinko Kawauchi*, Galerie Cohan and Leslie, New York
- *Semear*, Musée d'art moderne de São Paulo, São Paulo
- *AILA + The Eyes, the Ears*, Fotografins Hus, Stockholm
- *AILA + The Eyes, the Ears*, Hasselblad Foundation, Göteborg

2008

- *Utatane*, Galerie Antoine de Villemorin, Paris
- *Semear*, Galerie FOIL, Tôkyô
- *Utatane*, Galerie Pepe Cobo, Madrid
- *Cui cui*, Vangi museum ヴァンジ彫刻庭園美術館, Nagaizumi-chô

2009

- *A Pause*, Galerie Trax ギャラリートラックス, Hokuto
- *Condensation*, Galerie Mountain Fold, New York

2010

- *Iridescence*, Galerie Meessen de Clercq, Bruxelles
- *Rinko Kawauchi: Transient Wonders, Everyday Bliss – Photography, Video & Slides 2001-2009*, Argos. Centre Art & Media, Bruxelles
- *AILA*, Galerie de l'université de design Seian 成安造形大学 アートギャラリー, Ôtsu (préfecture de Shiga)
- *A Glimmer in Silence*, Galerie Priska Pasquer, Cologne
- *The Eyes, the Ears*, Galerie Kunstverein Augsburg, Augsburg (Allemagne)

2011

- *Murmuration*, Rose Gallery, Santa Monica
- *Illuminance*, Hermès, New York
- *A Glimmer in Silence*, FO.KUS (Foto Kunst Stadtforum), Innsbruck
- *Illuminance*, Galerie Ilan Engel, Paris

2012

- *Shôdo, Ametsuchi, Kage wo miru*, Musée de la Photographie, Tôkyô
- *Light and Shadow*, Galerie Traumanis, Tôkyô
- *Illuminance*, Space Nio, Tôkyô

2013

- *Ametsuchi*, Galerie Priska Pasquer, Cologne
- *Light and Shadow*, Galerie Kagiya, Hamamatsu
- *Ametsuchi*, Galerie Aperture, New York
- *Light and Shadow*, Galerie msc, Université Dôshisha joshi daigaku 同志社女子大学, Kyôto
- *Ametsuchi*, Galerie Rose, Santa Monica
- *Illuminance*, Galerie Christophe Guye, Zürich

2014

- *Rinko Kawauchi*, FotoMuseum, Anvers
- *Light and Shadow*, galerie Colissimo, Sasayama (préfecture de Hyôgo)
- *Ametsuchi*, Lesley University College of Art and Design, Cambridge (Massachusetts)
- *New Pictures 9 : Rinko Kawauchi*, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

2015

- *Illuminance*, Kunst Haus Wien, Vienne

Expositions collectives

2000

- *Hinata Kanata* ひなた彼方, Landmark Tower Gallery ランドマークタワーギャラリー, Yokohama

2002

- *Kimura Ihee shashin-shô jushô sakuhin-ten* 木村伊兵衛写真賞受賞作品展, Minolta Space, Tôkyô (Shinjuku)

2003

- *Love Planet [Ai no wakusei 愛の惑星]*, Festival d'Okayama [Okayama-shi geijutsu-sai 岡山市芸術祭], Okayama

- *HOPE*, Laforêt Museum, Tôkyô
- *FOIL*, Galerie Little More, Tôkyô

2004

- *AILA + Utatane*, Rencontres d'Arles, Arles
- *Lonely Planet* [Kodoku no wakusei 孤独な惑星], Musée d'art de Mito, Mito

2005

- *Jidai wo kiribiraku manazashi. Kimura Ihee shashin-shô no 30 nen. 1975-2005 時代を切り開くまなざし. 木村伊兵衛写真賞の30年. 1975-2005* [Un regard sur une époque. Trente ans de prix Kimura Ihee pour la photographie. 1975-2005], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

2006

- *Yoshitomo Nara + Graf A to Z*, Hirosaki
- *Madre Tierra : John Davis, Edward Burtynsky, Rinko Kawauchi*, Festival Foto España, Madrid
- *Karutei gendai bijutsu zaidan korekushon-ten* カルティエ現代美術財団コレクション展 [Exposition des collections de la fondation Cartier pour l'art contemporain], Musée d'art contemporain de la ville de Tôkyô, Tôkyô
- *Whisper not !*, Huis Marseille, Amsterdam

2007

- *Fotonoviembre 2007 – IX Bienal Internacional de Fotografia*, Centro de Fotografia Isla de T, Santa Cruz de Tenerife

2008

- *Review / Preview : Japanese Photographs*, Galerie Priska Pasquer, Cologne
- *Blooming* ブラジル-日本 きみのいるところ [Burajiru-Nihon. Kimi no iru tokoro], Musée municipal de Toyota, Toyota
- *Urban Future #2*, Huis Marseille, Amsterdam

2009

- *Contemporary Nature*, Galerie Louise Alexander & Ilan Engel, Porto Cervo (Italie)
- *Cui cui*, Fotografia Festival International of Roma, Palazzo delle Esposizioni, Rome

- *Shinryōku !-ten : Heisei 20 nendo shūzōbin wo chūshin ni* しんりょく！展：平成20年度収蔵品を中心に, Musée municipal de Toyota, Toyota
- *Planète Parr. La collection de Martin Parr*, Galeries du Jeu de Paume, Paris
- *Kono sekai to no unagarikata* この世界とのつながりかた, Musée NO-MA, Ōmihachimanshi (préfecture de Shiga)
- *Photography Now. China, Japan, Korea*, Museum of Modern Art, San Francisco

2010

- *Summer Loves*, Huis Marseille, Amsterdam
- *New Documents*, Biennale de Brighton, Brighton The 6th Lianzhou Photography Festival, Lianzhou (Chine)

2011

- *Bye Bye Kitty !!! Between Heaven and Hell in Japanese Contemporary Art*, Japanese Society, New York
- *Colloquy and Soliloquy*, Mountain Fold Gallery, New York
- *Lucidité. Vues de l'intérieur*, Mois de la Photo, Montréal
- *Kassel Photobook Festival*, Hall de la Dokumenta, Kassel
- *Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg*, Mannheim

2012

- *Mieru mono / Mienai mono* みえる/みえないもの, Musée municipal de Toyota, Toyota
- *Niwa wo megureba* 庭をめぐれば, Musée Vanghi, Nagaizumi-chō
- *Deutsche Börse Photography Prize 2012*, Photographer's Gallery, Londres
- *Photography is Magic !*, Daegu Photo Biennale, Daegu (Corée du Sud)
- *Aperture Remix*, Galerie Aperture, New York

2013

- *Shashin no esute. Itsutsu no eremento* 写真のエステ—五つのエレメント [Esthétique de la photographie en cinq éléments], Musée de la photographie de Tōkyō, Tōkyō
- *Fotografia Europea*, Palazzo Casotti, Reggio Emilia (Italie)

2014

- *Kore kara no shashin* これからの写真, Aichi-ken bijutsukan, Nagoya
- *Inaugural Exhibition*, Galerie Sherrick & Paul, Nashville
- Biennale de Biwako, prefecture de Shiga
- Festival *Paraty em Foco*, Parati (Brésil)
- *Kawauchi Rinko X NOMA*, Galerie Trax, Hokuto
- *Landskrona Fotofestival 2014*, Landskrona (Suède)
- *Mémoires vives*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

2015

- *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11*, Museum of Fine Arts, Boston
- *Kimura Ihee shashin-shō no 40 nen* 木村伊兵衛写真賞の40年 [Quarante ans de prix Kimura Ihee pour la photographie], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

Références bibliographiques et sources

Catalogues d'exposition

Amino Nao 網野奈央 (dir.), *Shôdo, Ametsuchi, Kage wo miru* 照度、あめつち、影を見る [Illuminance, Ametsuchi, Seeing Shadows] (cat. expo.), Kyôto, Seigensha 青幻舎, 2012

Arnault Alberto (dir.), *Photo España. Naturaleza* (cat. expo.), Madrid, La Fabrica, 2006, p. 138-145

Barents Els, Nefkens Han, Teerlinck Hilde (dir.), *Whisper not ! A Different Dimension of Seeing* (cat. expo.), Amsterdam, Huis Marseille, 2006, p. 94-117

Elliott David, *Bye Bye Kitty !!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* (cat. expo.), New York, Japan Society Gallery, 2011

Kelmachter Hélène, Seki Naoko 関直子 (dir.), *Karutie gendai bijutsu zaidan korekushon-ten* カルティエ現代美術財団コレクション展 [Exposition de la collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain] (cat. expo.), Tôkyô, FOIL, 2006

Kubota Kenji 窪田研二, *Lone Planet : Kodokuna wakusei* 孤独な惑星 (cat. expo.), Tôkyô, Little More, 2004

Nefkens Han (dir.), *Las Partes y el todo. Colección H + F* (cat. expo.), Barcelone, Fundación Foto Cotectania, 2008, p. 75-77

Nishimura Morse Anne, Havinga Anne E. (dir.), *In the Wake. Japanese Photographers Respond to 3/11* (cat. expo.), Boston, Museum of Fine Arts, 2015, p. 41-45

Nôse Yôko 能勢陽子, Suzuki Toshiharu 鈴木俊晴, *Blooming : Burajiru – Nibon. Kimi no iru tokoro* Blooming : ブラジルー日

本. きみのいるところ [Blooming : Brésil-Japon. Là où tu te trouves] (cat. expo.), Tôkyô, FOIL, 2008, p. 64-77

Parr Martin, « Kawauchi Rinko », in *Arles. Rencontres de la photographie. 35^e édition* (cat. expo.), Arles, Actes Sud, 2004, p. 16-19

Parr Martin (dir.), *New Documents* (cat. expo.), Brighton, Brighton Photography Biennial, 2010, p. 22-29

Articles

Abbe Dan, « Sekai ga Kawauchi Rinko ni kyôkan suru riyû » 世界が川内倫子に共感する理由 [Pourquoi le monde entier se reconnaît dans Kawauchi Rinko], *IMA*, n° 3, printemps 2013, p. 54

Akasaka Hideto 赤坂英人, « Kawauchi Rinko-ten Cui Cui. Blooming : Burajiru-Nibon. kimi no iru tokoro » 「川内倫子展Cui Cui」 「Blooming : ブラジルー日本・きみのいるところ」 [Les expositions de Kawauchi Rinko : Cui Cui et Blooming : Burajiru-Nibon. kimi no iru tokoro], *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 983, octobre 2008, p. 228-229

Badger Gerry, Parr Martin, « Rinko Kawauchi. Illuminance », in *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 3, Paris, Phaidon, 2014, p. 276

Badger Gerry, Parr Martin, « Rinko Kawauchi, Utatane (Sieste) », in *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 2, Paris, Phaidon, 2007, p. 316-317

Bianchi Paolo, « Ästhetik der Fotografie », *Kunstforum International*, n° 192, août 2008, p. 120-177

Bodson Jean-Marc, « Cui cui etc. », *La Libre Belgique*, 29 janvier 2010, p. 2-3

- Chandler David, « Lumière en apesanteur », in Kawauchi Rinko, *Illuminance*, Paris, Xavier Barral, 2011, n.p.
- Cotton Charlotte, « Rinko Kawauchi. *Utatane* », *Aperture*, n° 177, hiver 2004, p. 66-75
- Dargent Françoise, « Chronique d'une famille japonaise », *Le Figaro*, vendredi 1^{er} avril 2005, p. 23
- Davies Lucy, « Rinko Kawauchi's Haikus from a Camera », *The Telegraph* [en ligne], 15 juin 2012 (consulté le 10 octobre 2014) : <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9331699/Rinko-Kawauchis-haikus-from-a-camera.html>
- Desaive Pierre-Yves, « Rinko Kawauchi. Meessen de Clercq – Brussels » *Flash Art*, vol. 43, n° 271, mars-avril 2010, p. 121
- Dykstra Jean, « Awake the World », *Art on Paper*, vol. 11, n° 4, mars-avril 2007, p. 32-33
- Feil Marcel, « With the Ability to Marvel », *Foam magazine*, n° 19, été 2009, p. 28-34
- Fujimori Manami 藤森愛実, « Jibutsu ni naihô sareta tômeina hikari. Kawauchi Rinko no shashinshû *Illuminance* to NY koten » 事物に内包された透明な光. 川内倫子の写真集『*Illuminance*』とNY個展 [La lumière transparente contenue en chaque chose. Le livre *Illuminance* de Kawauchi Rinko et son exposition personnelle à New York], *Bijutsu teibô* 美術手帖, vol. 63, n° 955, août 2011, p. 192
- Fukai Sawako 深井佐和子, « Kawauchi Rinko » 川内倫子, *IMA*, n° 4, été 2013, p. 128-129
- Gilsoul Guy, « La transparence éblouie », *Le Vif*, 5 février 2010, p. 76
- Gould Lauren A., « Kawauchi Rinko », in Luna Ian, Kawamura Yuniya, Mori Toshiko (et al.), *Tokyo Life*, New York, Rizzoli, 2007, p. 468-477
- Guillot Claire, « Le monde merveilleux de Rinko Kawauchi », *Le Monde*, dimanche 8-lundi 9 mai 2005, p. 24
- Hirose Hiroshi 広瀬博 (et al.), « Dai 27 kai Kimura Ihee-shô. Matsue Taiji, Kawauchi Rinko » 第27回木村伊兵衛写真賞. 松江泰治、川内倫子 [Matsue Taiji et Kawauchi Rinko, 27^e Prix Kimura Ihee], *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 905, avril 2002, p. 135-139
- Hirose Tatsurô 広瀬達郎, « Nichijô no "aida" wo toru Kawauchi Rinko no ikinari sanbu-saku ! » 日常の「あいだ」を撮る川内倫子のいきなり三部作 ! [Trois snapshots de Kawauchi Rinko, photographe des « entre-temps » du quotidien], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 53, n° 626, février 2002, p. 78-80
- Hurwitz Laurie, « Rinko Kawauchi. Antoine de Villemorin », *ARTnews*, vol. 107, n° 7, été 2008, p. 180
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Nani ka ga senaka wo tsuyoku oshite » 何かが背中を強く押して [Quelque chose qui pousse en avant], in *Me kara me he* 眼から眼へ [De l'œil au regard], Tôkyô, Misuzu shobô みすず書房, 2004, p. 74-77
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Shashinshû wo tsukuru. *Magiwa* (kadai). Kawauchi Rinko » 写真集をつくる. 『マギワ (仮題)』川内倫子 [Réaliser un livre de photographies. *Au dernier moment* (titre provisoire) de Kawauchi Rinko], in *Shashinshû wo yomu* 写真集をよむ [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tôkyô, Metarôgu メタローグ, 2000, p. 101-119
- Itakura Toshio 板倉俊夫, « Kawauchi Rinko *Tane wo mau/SEMEAR*. Nazo to kôyôkan » 川内倫子『種を蒔く/SEMEAR』. 謎と高揚感 [*Tane wo Maku/SEMEAR* de Kawauchi Rinko. Mystère et sentiment d'élévation], *Studio Voice*, vol. 381, septembre 2007, p. 110

- Jeffrey Ian, « Rinko Kawauchi : *Murmuration* », *Photoworks*, n° 15, octobre 2010, p. 26-35
- Kaminiwa Isshi 神庭一志, « Nyû Jenerêshon. Kawauchi Rinko » ニュー・ジェネレーション. 川内倫子 [New Generation. Kawauchi Rinko], *Fotokontesuto* フォトコンテスト, n° 319, juillet 2000, p. 240-241
- Kinoshita Nagahiro 木下長宏, « Monogatari no kodô ga suru shashin » 物語の鼓動がする写真 [Des photographies qui bousculent l'imaginaire], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 54, n° 818, avril 2002, p. 38
- Kouwenhoven Bill, « Rinko Kawauchi : *Cui Cui* », *European Photography*, n° 78, automne-hiver 2005, p. 75
- Lange Christy, « Rinko Kawauchi », *Frieze*, n° 130, avril 2010, p. 122
- McCormack Christopher, « Review. Rinko Kawauchi. Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain », *Contemporary*, n° 75, 2005, p. 72
- Miyamura Noriko 宮村周子, « Kagayaki wo hanatsu futsûteki na kioku to ishiki » 輝きを放つ普通的な記憶と意識 [Des souvenirs et une conscience du banal qui libèrent la lumière], *Asabi kamera* アサヒカメラ, vol. 96, n° 6, juin 2011, p. 205
- Nakamura Fumio 中村文夫, « Shashinka wo miryô shita rekishiteki meiki, Rolleiflex to iu kamera » 写真家を魅力した歴史的名機、Rolleiflexというカメラ [Le Rolleiflex, un appareil historique qui a fasciné les photographes], *Photographica*, vol. 17 : numéro spécial « Kawauchi Rinko », hiver 2009, p. 64-65
- Nara Yoshitomo 奈良美智, « Kawauchi-san no koto » 川内さんのこと [À propos de Kawauchi], *IMA*, n° 3, printemps 2013, p. 53
- Onizawa Yukie 鬼沢幸江, « Kawauchi Rinko » 川内倫子, *Kyôpa* キヤパ, n° 325, septembre 2007, p. 190-191
- Parr Martin, « Big in Japan », *British Journal of Photography*, novembre 2004, p. 21-24
- Sutton Gloria, « Rinko Kawauchi », in Demos T. J., *Vitamine Ph. Nouvelles perspectives en photographie*, Paris, Phaidon, 2007, p. 136-139
- Suzuki Risaku 鈴木理策, « Kawauchi Rinko. Shashin wo ikiru » 川内倫子. 写真を生きる [Kawauchi Rinko. Vivre la photographie], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 63, n° 7, juillet 2012, p. 102-109
- Tachibana Yûho 橋由歩, « Kawauchi Rinko. Seihitsuna me de kiritoru yûdaina nichijô » 川内倫子. 静謐な眼で切り取る雄大な日常 [Kawauchi Rinko. La splendeur du quotidien capturée par un regard serein], *Aera* アエラ, n° 1150, 9 février 2009, p. 56-60
- Tanabe Hiromi 田邊寛美, « Artist House : Rinko Kawauchi », *Studio Voice*, n° 358, octobre 2005, p. 46
- Terauchi Masato テラウチマサト, « Jidai ni kagayaku hîrô. Kawauchi Rinko » 時代に輝くヒーロー. 川内倫子 [Une héroïne qui éclaire notre époque. Kawauchi Rinko], *PhatPhoto*, n° 54, novembre-décembre 2009, p. 50-52
- Velardi Marco, « Danpen ni yadoru "LIFE", kiseki no shunkan » 断片に宿る「LIFE」奇跡の瞬間 [La vie logée dans chaque détail, l'instant miraculeux], *IMA*, n° 0, printemps-été 2012, p. 108-109
- Vicente Pedro, « Rinko », *Next Level*, n° 10, hiver 2006, p. 66-73
- Wada Kyôko 和田京子, « Arayuru kyôkai wo koete musubitsuite iku imêji » あらゆる境界を越えて結びついていくイメージ [Des images qui relient en dépassant les limites], *IMA*, n° 0, printemps-été 2012, p. 110
- Yamauchi Hiroyasu 山内宏泰, « Kawauchi Rinko » 川内倫子, in Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Nibon no shashin ka* 101

日本の写真家101 [101 photographes japonais], Tôkyô, Shinshokan 新書館, 2008, p. 200-201

Yamauchi Hiroyasu 山内宏泰, « Kawauchi Rinko » 川内倫子, in *Shashinka no purofesshonaru* 写真家のプロフェッショナル [Photographes professionnels], Tôkyô, Pai intânashonarû パイ・インターナショナル, 2011, p. 164-167

Anonyme, « Hâbu Rittsu no eizôbi ni miryô sareta, Karubî no CM » ハーブ・リッツの映像美に魅了された、カルビーのCM [Charmé par la beauté des images de Herb Ritts. La publicité pour Calbee], *Senden kaigi* 宣伝会議, n° 675, août 2005, p. 124-127

Anonyme, « Kawauchi Rinko tai GF670 Professional. Puro ga kataru chûban kamera. GF670 no miryoku » 川内倫子 X GF670 Professional. プロが語る中判カメラ・のGF670魅力 [Kawauchi Rinko et le GF670 Professional. Une photographe nous parle des formats moyens d'appareil. Le charme du GF670 Professional], *Photographica*, vol. 20, automne 2010, p. 44-45

Anonyme, *Meisaku shashinkan* 名作写真館, vol. 33 : « Shin-sedai no rokunin. Ninagawa Mika, Suzuki Risaku, Onodera Yuki, Kawauchi Rinko, Kanemura Osamu, Yanagi Miwa » 新世代の六人. 蜷川実花・鈴木理策・オノデラユキ・川内倫子・金村修・やなぎみわ [Six photographes de la nouvelle génération. Ninagawa Mika, Suzuki Risaku, Onodera Yuki, Kawauchi Rinko, Kanemura Osamu, Yanagi Miwa], Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 2006

Anonyme, « Rinko Kawauchi juxtapose et expose », *Le Monde* 2, 4-5 juillet 2004, p. 46-57

Anonyme, « Shigoto to sakuhin-zukuri no ryôhô wo baransu yoku tsuzuketai » 仕事と作品づくりの両方をバランス

よく続けたい [J'ai envie de continuer à la fois à produire des œuvres et à répondre à des commandes], *Komâsharu Foto* コマーシャル・フォト, n° 447, octobre 2000, p. 71

Collectif, *Photographica*, vol. 17 : numéro spécial « Kawauchi Rinko », hiver 2009

Entretiens

Dunal-Smith David, Frank Michael, « Real People/Real World », entretien avec Kawauchi Rinko, *Brain* ブレーン, vol. 41, n° 487, février 2001, p. 42-49

Homma Takashi ホンマタカシ, « Shashin to dôga wo tenji suru » 写真と動画を展示する [Exposer la photographie et l'image animée], entretien avec Kawauchi Rinko, *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 1028, juillet 2012, p. 221-225

Ishii Shinji いしい しんじ, « Byôjaku nenpu no jikû wo tabi suru » "病弱年譜"の時空を旅する [Voyager dans l'espace-temps du "tableau chronologique des maladies"], entretien avec Kawauchi Rinko, *Bungei* 文藝, vol. 45, n° 3, automne 2006, p. 8-29

Mitsuhashi Ryôko 三橋涼子, « Kawauchi Rinko intabyû. Web to shashin no koto » 川内倫子インタビュー. Webと写真のこと [Entretien avec Kawauchi Rinko. À propos du web et de la photographie], *Kamera bijori* カメラ日和, vol. 19, juillet 2008, p. 16-17

Muraoka Toshiya, « Kiseki wo yobikomu shashinryoku » 奇跡を呼び込む写真力 [La capacité de la photographie à faire des miracles], entretien avec Kawauchi Rinko et Shinoyama Kishin, *Brutus*, numéro spécial : « Shashinjutsu » 写真術 [La technique photographique], 2011, p. 72-74

Nôse Yôko 能勢陽子, « Artist Interview : Rinko Kawauchi », *Bijutsu tecbô* 美術手帖, n° 971, août 2012, p. 153-167

Sai Masa 崔麻砂, « Hansû suru koto de genjitsu ni mukiau » 反芻するとで現実に向き合う [En me concentrant, je m'approche de la réalité], entretien avec Kawauchi Rinko, *Asabi kamera* アサヒカメラ, n° 906, mai 2002, p. 102

Sanai Masafumi 佐内正史, « Sans titre », entretien avec Kawauchi Rinko, *Komâsharu Foto* コマーシャル・フォト, n° 499, janvier 2005, p. 118-121

Shimamori Michiko 島森路子, « Donna basho ni mo hikari ha sasu » どんな場所にも光は射す [La lumière brille en tout lieu], entretien avec Kawauchi Rinko, *Kôkoku bihyô* 広告批評, n° 269, numéro spécial « Hi WAR » 非 WAR [Contre la guerre], mars 2003, p. 84-91

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Gendai âto to shashin âto-fea no sôiten » 現代アートと写真アートフェアの相違点 [Les points de différence entre les foires d'art contemporain et les salons de la photographie], entretien avec Kawauchi Rinko, *Photographica*, n° 14, printemps 2009, p. 108

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Sans titre », entretien avec Kawauchi Rinko et Nagashima Yurie 長島有里枝, *Photographica*, n° 17, hiver 2009, p. 88-93

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Rinko Kawauchi », entretien avec Kawauchi Rinko, *Photographica*, n° 17, hiver 2009, p. 58-63

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Interview with Rinko Kawauchi », *Men's Non-no* メンズノンノ, n° 255, août 2007, p. 214-215

Takei Masakazu, « Rinko Kawauchi », entretien avec Kawauchi Rinko, in Arnault Alberto (dir.), in *Photo España. Naturaleza* (cat. expo.),

Madrid, La Fabrica, 2006, p. 252-253

Anonyme, « Jibun wo dashite iku koto ha, kowai koto ja nai to omoeru yô ni natta » 「自分を出していくことは、恐いことじゃないと思えるようになった」 [Je me suis aperçue que je n'avais plus peur de me montrer telle que je suis], entretien avec Kawauchi Rinko, *Burên* ブレーン [Brain], vol. 41, n° 487, février 2001, p. 46-47

Anonyme, « Massugu susumu shashin » まっすぐ進む写真 [Des photographies qui vont de l'avant], entretien avec Kawauchi Rinko et Sanai Masafumi, vol. 373, *Studio Voice*, janvier 2007, p. 46-49

Anonyme, « Rinko Kawauchi », entretien avec Kawauchi Rinko, *Studio Voice*, vol. 352, avril 2005, p. 61

Écrits de Kawauchi Rinko

Kawauchi Rinko, « Izumo. Kawauchi Rinko ga deatta kami to hito » 出雲一川内倫子が出逢った神と人 [Les hommes et les dieux que Kawauchi Rinko a rencontrés à Izumo], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 64, n° 7, juillet 2013, p. 88-97

Kawauchi Rinko, « Kawauchi Rinko ga mita Tanba. Yakimono to nuno, meguru inochi » 川内倫子が見た丹波。やきものと布、めぐる命 [Ce que Kawauchi Rinko a vu à Tanba : de la céramique, du textile, un retour aux sources], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 63, n° 5, mai 2012, p. 105-113

Kawauchi Rinko, *Rinko nikki* りんこ日記 [Journal de Rinko], Tôkyô, FOIL, 2006

Kawauchi Rinko, *Rinko nikki 2* りんこ日記 2 [Journal de Rinko, vol. 2], Tôkyô, FOIL, 2006

Sanai Masafumi

佐内正史

1968

Naissance dans la préfecture de Shizuoka.

1992

Commence la photographie.

1994

Après des études en informatique, travaille pendant quelques années dans une usine, qu'il quitte pour vivre à Tôkyô. Il obtient la même année le Prix d'excellence du prix Canon pour sa série « Stoned & Dethroned » qui marque ses débuts (trente-huit clichés noirs et blancs).

2000

Reçoit un prix de la Société de photographie [Shashin no kai-shô 写真の会賞].

2003

Remporte le 28^e prix Kimura Ihee avec son livre *MAP*.

2008

Crée son label « Taishô » afin de publier ses propres livres de photographies.

Vit et travaille à Tôkyô.

A publié des portfolios dans les revues (de photographie, de musique, de mode, de littérature) suivantes :

21 Prints, *Asahi kamera* アサヒカメラ, *Bijutsu teichô* 美術手帖, *Bungei* 文藝, *Camera Austria*, *Kamera biyori* カメラ日和, *Photographica*, *Popeye*, *Purple*, *Rockin'On Japan*, *Shôsetsu Torippa* 小説トリッパー, *Switch*, *Tôkyôjin* 東京人, etc.

Livres de photographies

- *Kamiotoko* カミヲトコ, Tôkyô, Innâ burein インナーブレイン, coll. «Neikiddo Aizu » ネイキッドアイズ [Naked Eyes], 1996
- *Ikite iru* 生きている [Vivant], Kyôto, Seigensha 青幻舎, 1997
- *Wakaranai* わからない [Je ne sais pas], Kyôto, Kôrinsha 光琳社, 1998
- *Furenzu Missberu gan erefanto* フレンズ ミッシェル・ガン・エレファント [Friends. Michelle Gun Elephant], Tôkyô, Gentôsha 幻冬舎, 1998
- *Jibun ja nai hito* 自分じゃない人 [Ceux qui ne sont pas moi], Tôkyô, Metarôgu メタローク, 1999
- *Tantan to* タンタンと, Tôkyô, Âtîsuto hausu アーティストハウス [Artist House], 1999
- *Message*, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2001
- *Ore no kuruma* 俺の車 [Ma voiture], Tôkyô, Metarôgu メタローク, 2001
- *HUG*, Tôkyô, Bunkasha ぶんか社, 2002
- *MAP*, Tôkyô, autoédition, 2002
- *Chair Album*, Tôkyô, autoédition, 2003
- *Tekka* 鉄火, Kyôto, Seigensha 青幻舎, 2004
- *Hibi wa sore de mo kagayaitte* 日々はそれでも輝いて [Les jours prochains brilleront tout de même], Tôkyô, Shinpûsha 新風舎, 2005 (avec des poèmes de Tani Ikuo 谷郁雄)
- *A Girl Like You. Kimi ni naritai* 君になりたい [A Girl Like You. Je veux être comme toi], Tôkyô, Magajin hausu マガジンハウス [Magazine House], 2005
- *Natsu aki fuyu aki* 夏秋冬秋 [Été, automne, hiver, automne], Tôkyô, Match and Company ; Sanai Office, 2006
- *Romanchikku* ロマンチック [Romantique], Tôkyô, Asahi bunko 朝日文庫, 2006
- *Furô* 浮浪 [Vagabondage], Tôkyô, Taishô 対照, 2007
- *Urizun* うりずん [Début d'été], Tôkyô, Kôbunsha 光文社, 2007 (avec des textes de Yoshida Shûichi 吉田修一)
- *DUST*, Tôkyô, Taishô 対照, 2008
- *Trouble in Mind*, Tôkyô, Match and Company, 2008
- *Custom Chair Album*, Tôkyô, Taishô 対照, 2008
- *ARCA*, Tôkyô, Taishô 対照, 2009
- *Sekisha* 赤車 [Voiture rouge], Tôkyô, Match and Company ; Taishô 対照, 2009
- *Eva Nos*, Tôkyô, Taishô 対照, 2009
- *Furawâ rôdo* フラワーロード [La route aux fleurs], Tôkyô, Taishô 対照, 2009
- *Shimajima* 島島 [Les îles], Tôkyô, Match and Company, 2010
- *Pairon* パイロン [Pylônes], Tôkyô, Match and Company ; Taishô 対照, 2011
- *Rare* ラレー [Râmen et curry], Tôkyô, Match and Company ; Taishô 対照, 2012
- *Dokusô* 度九層, Tôkyô, Match and Company ; Taishô 対照, 2012

Expositions personnelles

1997

- *Ikite iru* 生きている [Vivant], Galerie Verita [*Gyaranî Verita* ギャラリーヴェリタ], Tôkyô

1999

- *Tantan to* タンタンと, Galerie Parco, Tôkyô

2000

- *Akogare... joseito yori* 憧れ～女生徒より, Librairie NADiff, Tôkyô

2001

- *Message*, Galerie Rocket, Tôkyô
- *Ore no kuruma* 俺の車 [Ma voiture], Galerie Nadar, Ôsaka
- *Ore no kuruma* 俺の車 [Ma voiture], Galerie Rocket, Tôkyô
- *Forever Photo*, Galerie C Square, Nagoya

2002

- *MAP*, Galerie Nadar, Ôsaka
- *HUG*, Tôkyô Visual Arts Gallery, Tôkyô
- *HUG, MAP & Shampoo Rinse, and Other Books*, Librairie NADiff, Tôkyô

2003

- *Dai 28 kai Kimura Ihee shashin-shô jushô-ten* 第28回木村伊兵衛写真賞受賞展 [Exposition pour l'obtention du 28^e Prix Kimura Ihee pour la photographie], Minolta Photo Space, Tôkyô (exposition itinérante dans le Minolta Photo Space d'Ôsaka)

2004

- *Sukb*, Nichido Contemporary Art, Tôkyô

2005

- *Windows and Appen* ウィンドウズ・アンド・アップルン, CLASKA, Tôkyô
- *Kibori no mori* 木彫りの森 [La forêt gravée], Librairie NADiff, Tôkyô

2006

- *Natsu aki fuyu aki* 夏秋冬秋 [Été, automne, hier, automne], Lotus Root Gallery, Tôkyô
- *Odysseia*, Nichido Contemporary Art, Tôkyô

2009

- *Eva Nos*, Galerie, @btf, Tôkyô
- *Taishô. Sanai Masafumi no shashin* 「対照 佐内正史の写真」 [Taishô. Photographies de Sanai Masafumi], musée Okamoto Tarô, Kawasaki

2011

- *Pairon* パイロン [Pylône], Impossible Project Space Annex, Tôkyô
- *Jinkô eisei* 人工衛星 [Satellite artificiel], Impossible Project Space, Tôkyô

2012

- *Raré* ラレー [*Râmen* et curry], Librairie NADiff, Tôkyô

2013

- *Dokusô* 度九層, Yoyogi Village, Tôkyô

Expositions collectives

1999

- *Dai 8 kai pôtoforio-ten* 第8回ポートフォリオ展 [Huitième exposition de portfolios], Galerie EpSite, Tôkyô

2000

- *Superflat*, Galerie Parco, Tôkyô (exposition itinérante aux États-Unis)
- *Elysian Fields*, Centre Pompidou, Paris

2001

- *JAM : Tokyo-London*, Barbican Gallery, Londres (exposition itinérante à la galerie Opera City à Tôkyô)
- *Surface : Contemporary Photography, Video and Painting from Japan*, Nederlands Foto Instituut, Rotterdam

2002

- *THE Doraemon-ten*. THEドラえもん展, Suntory Museum Tempozan, Ôsaka (exposition itinérante dans une douzaine d'autres villes au Japon)

● *Futuring Power* (exposition pour les dix ans du Prix Canon), Musée de la photographie de Tôkyô, Tôkyô

2003

- *Shashinshû. Nichijô seikatsu-ten* 写真集. 日常生活展 [Livres de photographies. Vie quotidienne], Galerie Speak For, Tôkyô
- *100 Photographers. 2003*, Fuji Photo Salon, Tôkyô
- *Keep in Touch. Positions in Japanese Photography*, Kunsthaus Graz, Graz

2004

- *KITTYEX*, Musée Mori, Tôkyô (exposition itinérante dans huit autres villes au Japon)
- *Passage to the Future: Art from a New Generation in Japan*, Institut japonais de Rome, Rome (exposition itinérante en Europe)
- *Zeitgenössische Fotografie aus Japan und Korea*, Galerie Claudia Delank, Cologne

2005

- *Jidai wo kiribiraku manazashi. Kimura Ibee shashin-shô no 30 nen. 1975-2005* 時代を切り開くまなざし. 木村伊兵衛写真賞の30年. 1975-2005 [Un regard sur une époque. Trente ans de prix Kimura Ihee pour la photographie. 1975-2005], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

2013

- *TMGE KYOTO RIOT ! 1996-2003*, Galerie FOIL, Tôkyô

2014

- *Van nûbo X 15 nin no shashinka* ヴァン・ヌーボ X 15人の写真家 [Vent nouveau et 15 photographes], Magasin de papier Takeo, Tôkyô

2015

- *Kimura Ibee shashin-shô no 40 nen* 木村伊兵衛写真賞の40年 [Quarante ans de prix Kimura Ihee pour la photographie], Musée municipal de Kawasaki, Kawasaki

Références bibliographiques et sources

Catalogues d'exposition

Berthenod Martin, Bidaine Philippe, *Elysian Fields* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou, 2000

Gierstberg Frits, *Surface. Contemporary Photography, Video and Painting from Japan* (cat. expo.), Rotterdam, Nederlands Foto Institute, 2001

Sanai Masafumi 佐内正史, *Taishô. Guide* 対照 Guide [*Taishô. Guide*] (cat. expo.), Kawasaki, Okamoto Tarô bijutsukan 岡本太郎美術館, 2009

Articles

Araki Nobuyoshi 荒木経惟, « Chaanto, mitekkara ne, Sanai » ちゃあんと、見てっからね、サナイ。[Je te surveille, Sanai], *21 Prints*, n° 78 : numéro spécial « Sanai Masafumi », printemps 2006, p. 52-53

Badger Gerry, Parr Martin, « Masafumi Sanai. *Wakaranai* (Je ne sais pas) », in *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, trad. fr. Alice Boucher, Laurence Seguin Paris, Phaidon, 2007, p. 306

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « “Kiku” yô ni miru shashin – Ômori Katsumi. Sanai Masafumi » 〈聴く〉ように見る写真—大森克己・佐内正史 [Des photographies qu'on écoute – Ômori Katsumi et Sanai Masafumi], in *Wareta kagami tachi no kuni de – Nihon no seikimatsu shashin* 割レタ鏡タチノ国デー日本の世紀末写真 [Au pays des miroirs

brisés – Photographie japonaise fin de siècle], Tôkyô, Mainichi shimbunsha 毎日新聞社, 1999, p. 184-192

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Mainichi ga kioku sôshitsu » 毎日が記憶喪失 [Chaque jour, perdre ses souvenirs], in *Me kara me he* 眼から眼へ [De l'œil au regard], Tôkyô, Misuzu shobô みすず書房, 2004, p. 78-81

Iizawa Kôtarô, « Taishô. Sanai Masafumi no shashin » 対照 佐内正史の写真 [*Taishô. Les photographies de Sanai Masafumi*], in *Kore ga shashin da ! Kuronikaru 2009* これが写真だ！クロニカル2010 [Ça, c'est la photographie ! Chroniques 2009], Tôkyô, Atonie Sâdo アトリエサード [Atelier Third], 2010, p. 235-236

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Sanai Masafumi » 佐内正史, in *Japanîzu Fotogurafâzu. 14 nin no shashinka tachi no « ima »* ジャパニーズ・フォトグラファーズ. 14人の写真家たちの『いま』 [*Japanese Photographers. 14 photographes contemporains*], Tôkyô, Hakusuisha 白水社, 2005, p. 49-64

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Toshi wo toru, shinsedai 5-nin no fotogurafâ » 都市を撮る、新世代5人のフォトグラファー [Cinq jeunes photographes qui photographient la ville], *Tôkyôjin* 東京人, n° 151, mars 2000, p. 63-73

Iwata Ippei 岩田一平 (et al.), « Dai 28 kai Kimura Ihee-shô. Onodera Yuki, Sanai Masafumi » 第28回木村伊兵衛写真賞. オノデラユキ、佐内正史 [Onodera Yuki et Sanai Masafumi, 24^e Prix Kimura Ihee], *Asabi kamera* アサヒカメラ, n° 917, avril 2003, p. 308-312

Kimura Midori 樹村緑, « Jikan ni sumu fûkei » 時間に棲む風景 [Les paysages qui habitent le temps], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 792, septembre 2000, p. 59-64

Luna Ian, « Sanai Masafumi », in Luna Ian, Kawamura Yuniya, Mori Toshiko (et

al.), *Tokyolife. Art and Design*, New York, Rizzoli, 2007, p. 428

Moroi Mami 諸井まみ, « Nanigenai nichijô ga “tokubetsu” ni naru shunkan » なにげない日常が《特別》になる瞬間 [Le moment où ce qui est parfaitement banal devient singulier], *Kamera bijori* カメラ日和, n° 3, été 2005, p. 55-60

Nakatsugawa Akiko 中津川詔子, « Kimura Ihee-shô wo kataru. Sanai Masafumi » 木村伊兵衛賞を語る・佐内正史 [Revenir sur le prix Kimura Ihee : Sanai Masafumi], *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 965, avril 2007, p. 123

Ôtake Akiko 大竹昭子, « Shashin no kyôki ni “fumikomu” » 写真の狂気に《踏み込む》 [S'engouffrer dans la folie de la photographie], in *Karera ga shashin wo te ni shita setsujitsusa wa. « Nihon shashin » no 50 nen* 彼らが写真を手にした切実さを. 《日本写真》の50年 [Ceux qui ont pris la photographie au sérieux. 50 ans de photographie japonaise], Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2011, p. 135-158

Sumikura Yoshiki 住倉良樹, « On the Road, on the Map », *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 818, avril 2002, p. 27

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Orijinaru purinto ni chokusetu te de sawarerareru. Okamoto Tarô bijutsukan “Taishô. Sanai Masafumi no shashin” ten » オリジナルプリントに直接手で触れられる. 岡本太郎美術館「対照 佐内正史の写真」展 [Toucher directement de la main des tirages originaux. L'exposition *Taishô. Sanai Masafumi no shashin* au musée Okamoto Tarô], *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 140-147

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Sanai Masafumi. “Taishô” 2008 » 佐内正史「対象」2008, partie 4, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 54-59

Yamauchi Hiroyasu 山内宏泰, « Sanai Masafumi » 佐内正史, in Iizawa Kôtarô

飯沢耕太郎 (dir.), *Nihon no shashin ka 101* 日本の写真家101 [101 photographes japonais], Tôkyô, Shinshokan 新書館, 2008, p. 198-199

Anonyme, « Sanai Masafumi no iroiro na shigoto » 佐内正史のいろいろな仕事 [Les différentes commandes réalisées par Sanai Masafumi], *21 Prints*, n° 78 : numéro spécial « Sanai Masafumi », printemps 2006, p. 12-19 ; p. 64-67

Anonyme, « Super-Flat Landscape. Masafumi Sanai », *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 792, septembre 2000, p. 40-48

Collectif, *21 Prints*, n° 78 : numéro spécial « Sanai Masafumi », printemps 2006

Collectif, *Photographica*, vol. 11 : numéro spécial « Sanai Masafumi », été 2008

Collectif, *Shashin gabô* 写真画報, vol. 1 : numéro spécial « Araki Nobuyoshi et Sanai Masafumi », 2013

Entretiens

Aoki Yûsuke 青木雄介, « Shashinka 7-nin no samurai “zan” » 写真か7人の侍〈斬〉 [La “décapitation” des sept photographes samourais], table ronde avec les photographes Fujishiro Meisa 藤代冥砂, Fujiwara Shin-ya 藤原新也, Kasai Chikashi 笠井爾示, Ôhashi Jin 大橋仁, Ômori Katsumi 大森克己, Sanai Masafumi 佐内正史, Wakagi Shingo 若木信吾 et Yoshinaga Masayuki 吉永マサユキ, *Switch*, vol. 28, n° 3, mars 2010, p. 112-115

Murobushi Kurumi 室伏くるみ, « Ichiban atarashii mono. Kyomi ga aru no ha sore dake » [Je ne m'intéresse qu'à ce qui est nouveau], entretien avec Sanai Masafumi, *21 Prints*, n° 78 : numéro spécial « Sanai Masafumi », printemps 2006, p. 20-24

- Gotô Shigeo 後藤繁雄, « Gitarisuto dôshi » ギタリスト同士 [Deux guitaristes], entretien avec Sanai Masafumi, in *Shashin to iu na no kôfukuna shigoto* 写真という名の幸福な仕事 [Le plaisir de travailler avec la photographie], Tôkyô, Artbeat publishing, 2003, p. 340-357
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Sanai Masafumi-san, mijikana keshiki wo kuikaeshi toru no ha naze desu ka? » 佐内正史さん、身近な景色をくり返し撮るのはなぜですか [Sanai Masafumi, pourquoi photographies-tu sans cesse les mêmes paysages qui te sont familiers ?], entretien avec Sanai Masafumi, *Switch*, vol. 33, n° 2, février 2015, p. 48-49
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Sanai Masafumi-san, shashin erabi no dokutoku gihô wo oshiete kudasai » 佐内正史さん、写真選びの独特技法を教えてください [Sanai Masafumi, apprenez-nous votre manière particulière de sélectionner vos images], entretien avec Sanai Masafumi, *Coyote*, vol. 46, janvier 2011, p. 34-38
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Shin-rêberu “Taishô” wo tachiage “soro” de shashinshû wo dashite iku » 新レーベル「対照」を立ち上げ《ソロ》で写真集を出していく [Il crée « Taishô », son propre label, et publie seul ses livres de photographies], entretien avec Sanai Masafumi, *Asabi kamera* アサヒカメラ, vol. 972, novembre 2007, p. 200-201
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Kamera to imêji no tokusei wo shiru » カメラとイメージの特性を知る [Connaître les particularités de l'appareil photographique et des images], entretien avec Sanai Masafumi, *Studio Voice*, vol. 367, juillet 2006, p. 14-15
- Ishiwatari Junji いしわたり淳治, « Sans titre », entretien avec Sanai Masafumi, *Spotting*, n° 17, automne 2002, p. 64-69
- Okimoto Takashi 沖本尚志, « Shashin ni sekinin wa nai » 写真に責任はない [Je ne dois rien à la photographie], table ronde avec Sanai Masafumi, Nakashima Hideki 中島英樹 et Maeda Junji 前田淳二, *Photographica*, vol. 21, printemps 2011, p. 204-205
- Kasai Chikashi 笠井爾示, Sanai Masafumi, « Sans titre », entretien avec Sanai Masafumi, *21 Prints*, vol. 22, n° 1, printemps 2011, p. 45-55
- Kasai Chikashi 笠井爾示, « Neko kara hajimaru shashin-ron » ネコからはじまる写真論 [Une théorie de la photographie qui commence par des photographies de chats], entretien avec Sanai Masafumi, *déjà-vu bis*, hors-série : « Neko » 猫 [Chats], décembre 1998, p. 1-4
- Kasahara Chiaki 笠原ちあき, « Kotoba ha shizen ni haittekita » コトバは自然に入ってきた [J'en suis naturellement venu au langage], entretien avec Sanai Masafumi, *Kôkoku hihyô* 広告批評, n° 231, octobre 1999, p. 86-91
- Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi, « Sans titre », entretien avec les deux photographes, *Komâsharu Foto* コマーシャル・フォト, n° 499, janvier 2005, p. 118-121
- Nagashima Yuie 長島有里枝, « Virtual Commitment », entretien avec Sanai Masafumi, *Switch*, vol. 22, n° 2, février 2004, p. 128-129
- Shimamori Michiko 島森路子, « Sanai Masafumi » 佐内正史, entretien avec Sanai Masafumi, *Kôkoku hihyô* 広告批評, n° 224, février 1999, p. 66-71
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Totte iru » 撮っている [Je photographie], *Shashin gabô* 写真画報, vol. 1 : numéro spécial « Araki Nobuyoshi et Sanai Masafumi », 2013, p. 134-137
- Yamauchi Hiroyasu 山内宏泰, « Sanai Masafumi » 佐内正史, in *Shashin no purofesshonaru* 写真のプロフェッショナル [Photographes professionnels],

Tôkyô, *Pai intânashonaru* パイ・インターナショナル, 2011, p. 152-155

Anonyme, « Kyô ha, tenrankai » 今日は、展らん会 [Aujourd'hui, intéressons nous à l'exposition], entretien avec Sanai Masafumi, *Kamera biyori* カメラ日和, vol. 3, été 2005, p. 55-60

Anonyme, « Massugu susumu shashin » まっすぐ進む写真 [Des photographies qui vont de l'avant], entretien avec Sanai Masafumi et Kawauchi Rinko, *Studio Voice*, vol. 373, janvier 2007, p. 46-49

Anonyme, « Sanai Masafumi to Shibasaki Tomoka no Tôkyô kankô » 佐内正史と柴崎友香の東京感光 [Tourisme et sensations à Tôkyô, avec Sanai Masafumi et Shibasaki Tomoka], entretien avec Sanai Masafumi et l'écrivain Shibasaki Tomoka, *Bungei* 文藝, vol. 47, n° 4, hiver 2008, p. 84-89

Anonyme, « Shashinshû ARCA wo kataru » 写真集『ARCA』を語る [À propos du livre de photographies ARCA], entretien avec Sanai Masafumi, *Photographica*, vol. 14, printemps 2009, p. 134-137

Anonyme, « Taishô. Massugu mayoko kara, oikosu shashinshû » 〈対照〉 まっすぐ真横から、追い越す写真集 [Taishô. Tout droit, à côté : des livres de photographies qui vont de l'avant], entretien avec Sanai Masafumi et Iga Daisuke 伊賀大介, *Studio Voice*, vol. 394, octobre 2008, p. 40-43

Écrits de Sanai Masafumi

Sanai Masafumi, « Anmari mitsumechau to karada ni warui » あんまり見つめちゃうと体に悪い [Cela finit par faire mal de trop regarder], *21 Prints*, n° 48, printemps 1998, p. 113 [à propos du livre *Tensai ni naru!* 天才になる！ d'Araki Nobuyoshi]

Sanai Masafumi 佐内正史, « Hato to karasu to entotsu to Sanai Masafumi » ハトとカラスと煙突と「佐内正史」 [Pigeons, corbeaux, cheminées et Sanai Masafumi], *Burén* ブレーン [Brain], n° 479, juin 2000, p. 26

Sanai Masafumi, *Hito ni kiita* 人に聞いた [J'ai demandé à quelqu'un], Tôkyô, Nanarokusha ナナロク社, 2012 [recueil de poèmes]

Sanai Masafumi, « Kaze no toki Araki-san wo omoidasu » 風邪のとき荒木さんを思い出す [Quand je suis enrhumé, je pense à Araki], in Nishiguchi Tôru 西口徹 (dir.), *Araki Nobuyoshi* 荒木経惟, Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, 2010, p. 164-167

Sanai Masafumi, « Machi no henka ha, neraiutenai ze » 街の変化は、狙い撃てないぜ。 [Je ne cherche pas à capturer la ville en changement], *Brutus*, n° spécial : « Shashinjutsu » 写真術 [La technique photographique], 2011, p. 104-105

Sanai Masafumi, « Sanai Masafumi x Pôtoro 400 NC » 佐内正史xポトラ400 NC [Sanai Masafumi et le film Portra 400 NC], *Asahi kamera* アサヒカメラ, n° 955, juin 2006, p. 103

Sanai Masafumi, *Shampû rinsu* シャンプーリンス [Après-shampooing], Tôkyô, Sony Magazine, 2002 [recueil de poèmes]

Sanai Masafumi 佐内正史, « Shashinshû wo meguru tabi » 写真集をめぐる旅 [Voyage à travers les livres de photographies], *Coyote*, n° 32, novembre 2008, p. 146-150

Sanai Masafumi, « Sutôri » ストーリー [Story], in Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Shashinshû wo yomu* 写真集をよむ [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tôkyô, Metarôgu メタログ, 2000, p. 174

Yamamoto Masao

山本昌男

1957

Naissance à Gamagori (Gamagori-shi 蒲郡市), dans la préfecture d'Aichi.

1976 – 1978

Formation à la *Musashino bijutsu tanki daigaku* 武蔵野美術短期大学 (Institut universitaire des beaux-arts de Musashino en deux ans), Tôkyô.

Vit et travaille dans la préfecture de Yamanashi.

A publié des portfolios dans les revues de photographie et de littérature suivantes : *Blind Spot*, *C Photo Magazine*, *fario*, *Five Points*, *Foam*, *Fotokontesuto* フォトコンテスト, *La Vie en rose*, *Nuovo Photo*, etc.

Livres de photographies

- *Kû no bako* 空の箱 [La boîte de vide], Tucson, Nazraeli Press, 1998
- *Nakazora* 中空 [Entre la terre et le ciel], Tucson, Nazraeli Press, 2001
- *The Path of Green Leaves*, Tucson, Nazraeli Press, coll. « One Picture Books », n° 16, 2002
- *Santôka wo aruku* 山頭火を歩く [En parcourant Santôka], Toyohashi 豊橋, Harunatsuakifuyu sôsho 春夏秋冬叢書, 2003 (avec Ajioka Shintarô 味岡伸太郎)
- *Ômizuao* オオミズアオ, Tucson, Nazraeli Press, 2003
- *é 糸* [é], Tucson, Nazraeli Press / JGS, 2005
- *Fujisan*, Tucson, Nazraeli Press, coll. « One Picture Books », n° 48, 2008
- *KAWA*, South Dennis (Massachusetts), 21st Editions, 2010
- *Where We Met*, Tielt, Lannpp Publishers, 2011 (avec Arpaïs du Bois)
- *Small Things in Silence*, Barcelone, RM editions, 2014

Expositions personnelles

1993

- *A Box of Ku I*, Galerie White Art, Tôkyô
- *A Box of Ku II*, Galerie Hosomi, Tôkyô
- *A Box of Ku III*, Galerie Sincerite, Toyohashi

1994

- *A Box of Ku IV*, Galerie Parco, Tôkyô
- *A Box of Ku V*, Galerie Shapiro, San Francisco

1995

- *A Box of Ku VII*, Galerie Nayuta, Yokohama

1996

- *A Box of Ku VIII*, Galerie Yancey Richardson, New York

1997

- *A Box of Ku IX*, Galerie Shapiro, San Francisco
- *A Box of Ku IX*, Galerie Ogura Kôgi, Nagoya

1998

- *A Box of Ku X*, Galerie Stephen Wirtz, San Francisco

1999

- *A Box of Ku X*, Galerie Sincerite, Toyohashi
- *A Box of Ku X*, Galerie Jackson Fine Art, Atlanta

2000

- *Vestiges. A Box of Ku XI*, Galerie Sepia International, New York
- *A Box of Ku XI*, Galerie Spiral, Tôkyô

2001

- *Nakazora*, Galerie Yancey Richardson, New York

2002

- *Nakazora*, Galerie S. K. Josefsberg, Portland
- *Nakazora*, Galerie Craig Krull, Santa Monica

2003

- *Nakazora*, Église San Jacopo e Filippo, Certaldo (Italie)
- *Nakazora*, Galerie Daniela Facchinato, Bologne
- *Ômizua*, Galerie Yancey Richardson, New York
- *Nakazora*, Galerie Jackson Fine Art, Atlanta
- *Santôka*, Galerie Sincerite, Toyohashi

2004

- *É*, Galerie Stephen Wirtz, San Francisco
- *Nakazora*, Galerie PDX Contemporary Art, Portland
- *Nakazora*, Galerie Craig Krull, Santa Monica

2005

- *É*, Galerie Jackson Fine Art, Atlanta
- *É*, Galerie PDX Contemporary Art, Portland
- *É*, Galerie Craig Krull, Santa Monica

2006

- *Nakazora*, Galerie Camera Obscura, Paris
- *Installations*, Galerie Hackelbury Fine Art, Londres
- *É ㊦*, Galerie Mizuma Art, Tôkyô
- *É ㊦*, Galerie Sincerite, Toyohashi

2007

- *Yamamoto Masao*, Center for Photographic Art, Camel (Californie)
- *Yamamoto Masao*, Galerie PDX Contemporary Art, Portland
- *Yamamoto Masao*, Galerie Carla Sozzani, Milan
- *Nakazora*, Galerie de l'Erban, Nantes
- *Nakazora*, Galerie Gabriel Rolt, Amsterdam

2008

- *Yamamoto Masao*, Galerie Crai Krull, Santa Monica
- *Nakazora*, Galerie Bienio, Nagoya
- *Nakazora : Space Between Sky and Earth*, The Print Center, Philadelphie
- *Kawa = Flow*, Galerie Yancey Richardson, New York
- *Kawa = Flow*, Galerie, La Condition Japonaise, Berlin
- *Yamamoto Masao*, Galerie Out of Place, Tôkyô

2009

- *É*, Galerie Etherton, Tucson
- *Kawa = Flow*, Galerie PDX Contemporary Art, Portland
- *Kawa = Flow*, Galerie Jackson Fine Art, Atlanta
- *Kawa*, Micamera, Milan
- *Kawa = Flow*, Galerie Semina Rerum, Zürich
- *Kawa = Flow*, Galerie Fifty One Photography, Anvers
- *Kawa = Flow*, Galerie ZPAF i S-KA, Varsovie
- *Kawa*, Forum für Fotografie, Cologne
- *Kawa = Flow*, Galerie Sincerite, Toyohashi
- *Kawa*, Galerie Mizuma, Tôkyô
- *Kawa*, Galerie Albert Baumgarten, Fribourg
- *Kawa*, Pobeda Gallery, Moscou

2010

- *Kawa = Flow*, Galerie Maerz, Berlin
- *Kawa = Flow. Part II*, Galerie Semina Rerum, Zürich
- *Yamamoto Masao*, Galerie Robert Koch, San Francisco
- *Kawa = Flow*, Galerie Alesso Nobilli & co, Milan
- *Kawa = Flow*, Lorenzelli Arte, Milan
- *Kawa*, Galerie Camera Obscura, Paris

2011

- *Yamamoto Masao*, Galerie Momogusa, Tajimi (Japon)
- *Yamamoto Masao*, Galerie Marcelo Guanieri, São Paulo
- *Kawa = Flow*, Mugaen Museum, Hekinan (Chine)
- *Kawa = Flow*, Galerie Yancey Richardson, New York
- *Kawa = Flow*, Galerie Craig Krull, Santa Monica
- *Kawa = Flow*, Galerie Robert Klein, Boston
- *Kawa = Flow*, Galerie PDX Contemporary Art, Portland
- *Kawa = Flow*, Galerie Mizuma & One Gallery, Pékin

2012

- *Kawa = Flow, Installations*, Festival Breda Photo, Breda (Pays-Bas)
- *Yamamoto Masao*, Galerie Valid Photo,

Barcelone

- *Shizuka = Cleanse*, Galerie Massimo Minini, Brescia (Italie)
- *Magic Mountain*, Galerie Yancey Richardson, New York

2013

- *Kawa = Flow*, Galerie de Moderne, Munich
- *Yamamoto Masao*, Galerie Etherton, Tucson
- *Yamamoto Masao*, Galerie Kochûten, Nagoya
- *Yamamoto Masao*, Galerie Albert Baumgarten, Fribourg
- *Kawa = Flow*, Kunsthalle im Schloss, Isny Allgäu (Allemagne)

2014

- *Small Things in Silence*, Galerie Semina Rerum, Zürich
- *Shizuka = Cleanse*, Gallery Out of Place, Nara
- *Space of Serenity, Time for Prayers*, Daegu Photo Biennale, Daegu (Corée du Sud)
- *Yamamoto Masao*, Galerie Marcelo Guanieri, São Paulo
- *Shizuka = Cleanse*, Galerie Craig Krull, Santa Monica

2015

- *Small Things in Silence*, Galerie Camera Obscura, Paris
- *Small Things in Silence*, Galerie Valid Photo, Barcelone
- *Shizuka*, Galerie Mizuma, Tôkyô

Expositions collectives

1987

- *Torino International Photo Biennale*, Turin

1988

- *FOTOFEST '88* (festival), Huston
- *Japanese Avantgarde*, Galerie Ken Dany, Mian

1990

- *SPIRAL Take Art Collection*, Galerie Aoyama Spiral, Tôkyô

1994

- *Flower Studies*, Galerie Shapiro, San Francisco
- *Intimate Memories*, Galerie A.O.I, Santa Fe

1995

- *Izumu '95. : Dai ikkai Tôkyô kokusai shashin biennâre-ten* イズム1995. 第一回東京国際写真ビエンナーレ展 [-isme 1995 : Première biennale de photographie de Tôkyô] – *A Box of Ku VII*, Musée de la Photographie de Tôkyô, Tôkyô
- *A Box of « Ku » VII*, Galerie Catherine Edelman, Chicago
- *A Box of « Ku » VII*, Galerie Lisa Sette, Scottsdale (Arizona)

1996

- *Ten Year Anniversary Exhibition*, Galerie Lisa Sette, Scottsdale
- *Contemporary Japanese Photography*, Galerie Jackson Fine Art, Atlanta

1998

- *Waterproof* (festival), Lisbonne
- *Medialogue. Nihon no gendai shashin '98*, Musée de la Photographie de Tôkyô, Tôkyô
- *UNDER/EXPOSED*, Stockholm

1999

- *Modena per la Fotografia 1999. Uno sguardo sul Giappone* (festival), Modène
- *HOLND FSTVL* (festival), Amsterdam

2000

- *Chorus of Light. Photographs from the Sir Elton John Collection*, High Museum of Art, Atlanta

2003

- *Japanese Photography 1970's – 1980's*, Galerie S. K. Josefsberg, Portland

2004

- *Il nudo tra ideale e realta*, Galleria d'Arte Moderna, Bologne
- *Artists of Nazraeli Press*, Galerie White Wall, Séoul

2006

- *Picturing Eden*, George Eastman House, Rochester

2008

- *L'invito alla mostra Immagine la vita*, Spazio Gerra, Reggio Emilia (Italie)
- *Zoom Magazine*, Galerie Wave, Brescia (Italie)
- *In Palmo di Mano*, La Nuova Pesa Centro per l'Arte Contemporanea, Rome
- *Bas de Cuir. Un Japonais, un Finlandais et cinq Mohawks*, Galerie Maerz, Leipzig

2009

- *Roma : luogo della memoria, luogo della visione*, Galerie Ugo Ferranti, Rome
- *Roma : luogo della memoria, luogo della visione*, Museo di Roma in Trastevere, Rome
- *Acquisitions et donations récentes*, MEP, Paris
- *Espacios Imaginarios*, Galerie Kowasa, Barcelone
- *Still Seen*, Galerie Robert Klein, New York
- *Poetics of Light*, Galerie Etherton, Tucson
- *Photography Now. Vision, Devotion, Revelation*, Galerie Hackelbury Fine Art, Londres

2010

- *Les Nuages... là-bas... les merveilleux nuages. Autour des études de ciel d'Eugène Boudin. Hommages et digressions*, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre

2011

- *Les Fables*, Galerie Camera Obscura, Paris

2012

- *Where They Met*, Galerie Semina Rerum, Zürich
- *Éloge de la miniature*, Galerie Camera Obscura, Paris
- *5 Contemporary Japanese Photographers*, University of the Pacific, Stockton (Californie)
- *Where They Met*, Galerie Fifty One Fine, Anvers

2013

- *Narrow Road to the Interior : Contemporary Japanese Artists*, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale
- *La Route Bleue (The Blue Way)*, Villa Empain, Bruxelles

- *Now Japan*, Kunsthal KAdE, Amersfoort (Pays-Bas)
Quinta Essentia, Galerie Semina Rerum, Zürich
- *Seven Seas*, Galerie de Moderne, Munich
- *Small and Beautiful*, Galerie Pobeda, Moscou

2014

- *Cowen/Minkinen/Yamamoto*, Galerie PUG, Oslo

2015

- *Festival du Regard*, Saint-Germain-en Laye
- *Mijn Vlake Land. On Photography and Landscape*, Fotomuseum, Anvers

Références bibliographiques et sources

Catalogues d'exposition

Brousse Didier, « Masao Yamamoto. Nakazora : entre la terre et le ciel », in *Le Mois de la Photographie 2006* (cat. expo.), Paris, Maison Européenne de la Photographie, Paris Audiovisuel, 2006, p. 96-97

Calado Jorge, *Waterproof. Water in Photography since 1852* (cat. expo.), Zürich, Stemmle, 1998

Brousse Didier, « Sarah Moon, Bernard Plossu, Masao Yamamoto : trois poètes de la miniature », in de Gouvion Saint-Cyr Agnès, Nuridsany Leonor, Wagnier Stéphane (et al.), *Mois de la photo à Paris 2012* (cat. expo.), Arles, Actes Sud ; Paris, MEP, 2012, p. 222-225

Klochko Deborah, Brannon Anthony, *Picturing Eden* (cat. expo.), Rochester, George Eastman House International Museum of Photography and Film ; Göttinger, Steidl, 2006, p. 48-51

Lowis Kristina (dir.), *Yamamoto Masao. Photographien. A Box of Ku, Nakazora, KAWA* (cat. expo.), Fribourg, Galerie Albert Baumgarten, 2010

Nakamura Hiromi 中村浩美, « Aru sekai. Nihon no gendai shashin wo meguru yoken to keiji » ある世界. 日本の現代写真をめぐる予見と啓示 [Un monde. Prévisions et révélations à propos de la photographie japonaise contemporaine], in *Medialogue. Nihon no gendai shashin '98 Medialogue 日本の現代写真' 98* [Medialogue. La photographie japonaise contemporaine en 1998] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館, 1998, p. 11-18

Nakamura Hiromi 中村浩美 (dir.), *Izumu '95 : Dai ikkai Tôkyô kokusai shashin biennâre-ten イズム' 95 : 第1回東京国際写真ビエンナーレ展* [-isme 1995 : Première biennale internationale de photographie à Tôkyô] (cat. expo), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館, 1995

Rifkin Ned, Jackson Jane, Southall Thomas W., *Chorus of Light. Photographs from the Sir Elton John Collection* (cat. expo.), Atlanta, High Museum of Art, 2000

Weiermair Peter (dir.), *Il nudo : Fra ideale e realtà* (cat. expo.), Bologne, Galleria d'Arte moderna, 2004

Bouyeure Julia, Sigonneau Maëlle (dir.), *Les nuages... là-bas... les merveilleux nuages. Autour des études de ciel d'Eugène Boudin. Hommages et digressions* (cat. expo.), Paris, Somogy, 2009

Articles

Ajioka Shintarô 味岡伸太郎, « Chiisana shashin » 小さな写真 [De petites photographies], in Yamamoto Masao, *Kû no bako 空の箱* [La boîte de vide], Tucson, Nazraeli Press, 1998, n.p.

Aletti Vince, « The Collector. Masao Yamamoto », *Village Voice*, 5 novembre 1996, p. 89

Baker Kenneth, « Reviews : Masao Yamamoto », *Art news*, n° 104, janvier 2005, p. 132

Brousse Didier, « Japon. La passion du livre d'auteur à travers trois générations. Yasuhiro Ishimoto, Kikuji Kawada, Masao Yamamoto », *Réponses Photo*, hors-série n° 3, automne-hiver 2006, p. 64-75

Dykstra Jean, « *Vestiges : Masao Yamamoto, Miyako Ishiuchi, Yukio Oyama*. Sepia

International, New York », *Art on Paper*,
vol. 5, n° 1, septembre-octobre 2000

Ellerston Karrin, « A Haiku of Discrete Parts
Unified », *The Oregonian*, décembre 2002

Heartney Eleanor, « Masao Yamamoto at
Yancey Richardson », *Art in America*,
vol. 90, n° 5, mai 2002

Himes Darius, « Deities in All and Sundry.
Thoughts on the Works of Masao
Yamamoto », *Photo-eye Booklist*, vol. 24, n° 2,
juin 2002, p. 22

Maso Sarah, « Seeing and Experiencing
– The Suggestive Work of Masao
Yamamoto », *Foam magazine*, n° 14,
printemps 2008, p. 131-134

Myers Holly, « Exhibition Explores the
Space of a Split Second », *Los Angeles
Times*, 26 avril 2002, p. 24

Ollman Leah, « Reveries that Floats on
Walls », *Los Angeles Times*, vendredi 4
novembre 2005, p. 30

Pitnick Richard, « Yamamoto Masao », *Be's W
Magazine*, n° 78, octobre 2010, p. 66-75

Siruela Jacobo, « Nature's Messenger », in
Yamamoto Masao, *Small Things in Silence*,
Barcelone, RM editions, 2014, n.p.

Anonyme, « Masao Yamamoto », *Du sel au
pixel*, n° 28, novembre 2006, p. 14

Écrits de Yamamoto Masao

Yamamoto Masao, « Chiisana shashin » [De
petites photographies], in Weiermair Peter
(dir.), *Small is Beautiful* (cat. expo.), Kraichtal,
Ursula Blickle Stiftung, 2007, p. 100

Yamamoto Masao, « Foreword », in Yamamoto
Masao, du Bois Arpaïs, *Where We Met*, Tielt,
Lannpp Publishers, 2011, n.p.

Yamamoto Masao, « Small Things in
Silence », in Yamamoto Masao, *Small
Things in Silence*, Barcelone, RM editions,
2014, n.p.

Yamamoto Masao, « Yamamoto Masao » 山
本昌男, in *Medialogue. Nihon no gendai
shashin '98* [Medialogue. La photographie
japonaise contemporaine en 1998] (cat.
expo.), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan
東京都写真美術館, 1998, p. 68

Entretiens

Fukunaga Ikkô 福永一興, « Âto to
shite baibai sareru shashin tachi » アー
トとして売買される写真たち [Les
photographies vendues comme œuvres
d'art], entretien avec Yamamoto Masao,
Fotokonraifu フォトコンライフ, n° 29,
printemps 2007, p. 102-105

Bibliographie

Cette bibliographie comprend l'ensemble des références citées dans les pages précédentes, ainsi que d'autres ressources qui ont été utiles à la réalisation de cette recherche. Les références directement en lien avec Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao sont listées précédemment.

Bibliographie de référence

Histoires de la photographie

Boulouch Nathalie, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, coll. « L'Écriture photographique », 2011

Chéroux Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003

Hiraki Osamu 平木収, Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, Kaneko Ryûichi 金子隆一, Yokoe Fuminori 横江文憲 (dir.), *Paris – New York – Tokyo* パリニューヨーク東京, Yatabemachi 谷田部町, Tsukuba shashin bijutsukan '85 つくば写真美術館'85, 1985

Kishi Tetsuo 岸哲男, *Sengo shashinshi* 戦後写真史 [Histoire de la photographie d'après-guerre], Tôkyô, Daviddosha ダヴィッド社, 1974

Konishiroku shashin kôgyô kabushikigaisha shashin hensanshitsu 小西六写真工業株式会社 史編纂室 [Groupe de recherche sur l'histoire de l'entreprise de matériel photo Konishiroku], *Shashin to tomoni 100 nen* 写真とともに百年 [Cent ans aux côtés de la photographie], Tôkyô, Konishiroku shashin kôgyô 小西六写真工業, 1973

Lugon Olivier, « Histoire(s) de la photographie », points de vue de Company David, Gunthert André et Witkovsky Matthew S., *Perspective*, vol. 2013-2, juin 2013, p. 119-128

Newhall Beaumont, *L'Histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, trad. fr. André Jammes, Paris, Béliet-Prisma, 1967

Orientalu shashin kôgyô kabushikigaisha 70 nen shi hensan iinkai オリエンタル写真工業株式会社 70年史編纂委員会 [Comité pour les 70 ans de la société Oriental], *Orientalu*

shashin kôgyô kabushikigaisha 70 nen shi オリエンタル写真工業株式会社70年史 [Les 70 ans de la société de matériel photographique Oriental], Tôkyô, Orientaru shashin kôgyô kabushikigaisha オリエンタル写真工業株式会社, 1989

Poivert Michel, « Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit », *Perspective*, vol. 2008-4, avril 2009, p. 772-776

Takahashi Jun.ichi 高橋 諄一 (dir.), *Fuji firumu 50 nen no ayumi* 富士フィルム50年のあゆみ [Les films Fuji. 50 ans de progrès], Tôkyô, Fuji shashin firumu kabushikigaisha 富士写真フィルム株式会社, 1984

Sur la photographie (références générales)

Bach Caroline, « Photographie et mode '90 : les années critiques », *Art Press*, hors-série n° 18 : « Art et mode. Attirance et divergence », 1997, p. 153-156

Bajac Quentin, « Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 223-233

Baqué Dominique, « Le trope du banal », *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2009, p. 22-37

Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma ; Gallimard ; Seuil, 1980

Bauret Gabriel, *Color Photography. Portrait, nature morte, nu, paysage...*, Paris, Assouline, 2001

Bénichou Anne, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel Variable*, n° 59, novembre 2002, p. 27-30

Boulouch Nathalie, « La diapositive : une image-lisière », in Morel Gaëlle (dir.), *Les Espaces de l'image* (cat. expo.), Montréal, Le Mois de la Photo, 2009, p. 167-177

Challine Éléonore, « Les utopies du musée de la Photographie en France (1890-1945) », *La Revue de l'art*, n° 175, mars 2012, p. 43-49

Chéronnet Louis, « Pour un musée de la photographie », *Arts et métiers graphiques*, septembre 1933, n° 37, n.p.

Clément Chéroux, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'internet », *Art Press* 2, n° 34 : « La photographie. Un art en transition », août-septembre-octobre 2014, p. 103-107

Chéroux Clément, « Les images domestiques », in Morand Sylvain (dir.), *Instantes Anonymes* (cat. expo.), Strasbourg, Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, p. 125-132

Chéroux Clément, « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ! », in Pontbriand Chantal (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Paris, ParisPhoto ; Göttingen, Steidl, 2011, p. 242-246

- Cheval François, « L'épreuve du musée », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 4-43.
- Chevrier Jean-François, Lingwoof James, *Une Autre objectivité/Another Objectivity* (cat. expo.), Paris, Idea Books, 1989
- Chevrier Jean-François, Gauss Ulrike, Zeller Ursula, *Photo-Kunst : du XX^e au XIX^e siècle, aller et retour* (cat. expo.), Stuttgart, Cantz, 1989
- Claass Arnaud, « La photographie comme non-spécialisation », in *Le Réel de la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2012, p. 110-113
- Cotton Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain*, trad. fr. Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005
- Crimp Douglas, « Ancien et nouveau. De l'objet de musée à l'objet de bibliothèque », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35 : « Exposition de la photographie », printemps 1991, p. 7-17
- Geftter Philip, « When Photography Has Supersized Itself », in *Photography After Frank*, New York, Aperture, 2009, p. 195-197
- Gunthert André, « L'objet sans qualité », *La Recherche photographique*, n° 10 : « Collection, série », juin 1991, p. 11-13
- Ina Nobuo 伊奈信男, Kimura Ihee 木村伊兵衛, Tange Kenzô 丹下健三 (et al.), « 1956 nenban. U.S Kamera nenkan wo megutte » 1956年版. U・S・カメラ年鑑をめぐって [Année 1956. Autour de la production annuelle de la photographie américaine], table ronde organisée par la revue *Asabi kamera アサヒカメラ*, vol. 41, n° 5, mai 1956, p. 116-117
- Itagaki Takao 板垣鷹穂, « Shashin geijutsu no shôrai ni tsuite » 写真芸術の将来に就いて [L'avenir de la photographie artistique], *Kôga* 光画, vol. 2, n° 6, juin 1933
- Kawahata Naomichi 川畑直道, *Hara Hiromu to « Bokutachi no shinkappanjutsu » : Katsujî. Shashin. Insatsu no 1930 nendai* 原弘と「僕達の新活版術」一活字・写真・印刷の一九三〇年代 [Hara Hiromu et le groupe « Bokutachi no shinkappanjutsu » : typographie, photographie et imprimé dans les années 1930], Tôkyô, DNP Gurafikku dezain âkaibu. DNPグラフィックデザインアーカイブ, 2002
- Kirwahara Kineo 桑原申子雄, « Bîto sedai no shinwa. Robâto Furankû » ビート世代の神話 ロバート・フランク [Mythologie de la Beat generation. Robert Frank], *Eiga hyôron* 映画評論, vol. 30, n° 12, décembre 1973, p. 26-30
- Lélu Thomas, *Manuel de la photo ratée*, 4^e éd., Paris, Léo Scheer, 2008
- Lugon Olivier, « “Photo-Inflation”. La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 49, octobre 1994, p. 90-113
- Maresca Sylvain, « Le recyclage artistique de la photographie amateur », in Deniot Joëlle, Pessin Alain (dir.), *Les Peuples de l'art*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 261-277
- Morel Gaëlle, « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 32-40

- Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, octobre 2008, p. 78-99
- O'Hagan Sean, « Moving forward, Looking back », entretien avec Simon Baker, *Foam Magazine*, n° 34 : « Dummy », printemps 2013, p. 12-18
- Pfieger Sylvie, Sagot-Duvauroux Dominique, *Le Marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994
- Phillips Christopher, « Le tribunal de la photographie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35 : « Exposition de la photographie », printemps 1991, p. 19-47
- Poivert Michel, *La Photographie contemporaine*, 2^{de} édition augmentée, Paris, Flammarion, 2010
- Sagot-Duvauroux Dominique, « Le marché de la photographie contemporaine est-il soluble dans celui de l'art contemporain ? », in Tamisier Marc, Soulages François (dir.), *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « L'image & les images », 2012, p. 113-124
- Shore Stephen, *Leçon de photographie. La nature des photographies*, Paris, Phaidon, 2007
- Shore Stephen, « Snapshots », in Miller Ken (dir.), *Shoot. Photography of the Moment*, New York, Rizzoli, 2009, p. 4-7
- Wada Kôichi 和田浩一, « Komon sukêpu. Kyô no shashin ni okeru nichijô he no manazashi » コモン. スケープ. 今日の写真における日常へのまなざし [Commonscape. Visions du quotidien dans la photographie actuelle], in Washida Kiyokazu 鷺田清一, Wada Kôichi 和田浩一, *Commonscapes : Photography Today, Views of the Everyday – Komon sukêpu. Kyô no shashin ni okeru nichijô he no manazashi* コモン. スケープ. 今日の写真における日常へのまなざし (cat. expo.), Sendai, Miyagi-ken bijutsukan 宮城県美術館, 2004, p. 16-23
- Sans mention d'auteur, « JH Engström Is About to Release His Fifteenth Photo Book », *Vice*, 12 septembre 2013 [en ligne] : <http://www.vice.com/read/jh-engstrom-ende-und-anfang>

Photographie japonaise (références générales)

- Abbe Dan, « The Future of Photography Is Alive and Well in Tokyo », *American Photo* [en ligne], 26 janvier 2012 : <http://www.americanphotomag.com/article/2012/01/future-photography-alive-and-well-tokyo> (consulté le 22 juillet 2013)
- Amano Tarô, *Black Out. Photographie japonaise contemporaine* (cat. expo.), Tôkyô, Fondation du Japon, 2002
- Baker Simon, « Farewell Photography, Dear... », in Pontbriand Chantal (dir.), *Mutations. Perspectives sur la photographie*, Paris, ParisPhoto ; Göttingen, Steidl, 2011, p. 47-55
- Brueggemann Ferdinand, « Mariko Takeuchi. Focus on Contemporary Japanese Photography », *Foam Magazine*, n° 10, hiver 2008, p. 22-26

- Capa Cornell, Yamagishi Shôji, *Japan, A Self-Portrait*, New York, International Center of Photography, 1979
- Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais. 1859-1872 », *Études Photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 4-27
- Fraser Karen M., *Photography and Japan*, Lontres, Reaktion Books, 2011
- Friis-Hansen Dana, « Internationalization, Individualism, and the Institutionalization of Photography », in Tucker Anne Wilkes (dir.), *The History of Japanese Photography* (cat. expo.), New Haven, Yale University Press, 2003, p. 260-303
- Fujii Hisae 藤井久栄, Kondô Yukio 近藤幸夫, Matsumoto Tôru 松本透 (dir.), *Gendai bijutsu ni okeru shashin – 1970 nendai no bijutsu wo chûshin ni* 現代美術における写真—1970年代の美術を中心に [La photographie dans l'art contemporain – sur l'art des années 1970] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館, 1983
- Fukagawa Masafumi 深川雅文 (dir.), *Gendai shashin no dôkô : Another Reality* 現代写真の動 [Les tendances de la photographie contemporaine : Another Reality] (cat. expo.), Kawasaki, Kawasaki shimin myûjiamu 川崎市民ミュージアム, 1995
- Fuku Noriko, « Walking With My Eyes Deliberately Out of Focus », entretien avec Narahashi Asako, in Fuku Noriko, Phillips Christopher, *Heavy Light. Recent Photography and Video from Japan* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2008, p. 140-150
- Gierstberg Frits, *Surface. Contemporary Photography, Video and Painting from Japan* (cat. expo.), Rotterdam, Nederlands Foto Institute, 2001
- Gotô Shigeo 後藤繁雄, « Nihon no shashin no mondai » 日本の写真の問題 [Le problème de la photographie japonaise], entretien avec Shimizu Minoru 清水穰, *Invisible Man*, n° 0, octobre 2008, p. 7-11
- Hatakeyama Naoya, « Reproduire le réel », *ArtPress*, n° 353, février 2009, p. 35-39
- Hiraki Osam, Ishiwata Maya, *Japanese Photography Guide*, Tucson, Nazraeli, 1996
- Hiraki Osamu, « Photographie japonaise contemporaine : Les chemins de l'identité », *Art Press*, n° 152, novembre 1990, p. 46-51
- Holborn Mark, *Beyond Japan. A Photo Theatre*, Londres, Jonathan Cape, 1991
- Hooton Keiko S., « Contemporary Photography in Japan », in Godfrey Tony, Hooton Keiko S., *Contemporary Photography in Asia*, Londres, Prestel, 2013, p. 8-9
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « “Biggu mini” to shashin-shi » 〈ビッグミニ〉と写真史 [Le Big Mini et l'histoire de la photographie], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 52-53
- Iizawa Kôtarô, « Clubs et individualités », in Borhan Pierre, Iizawa Kôtarô, *La Photographie japonaise de l'entre-deux-guerres. Du pictorialisme au modernisme* (cat. expo.), Paris, Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, 1990, p. 10-14

- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Dialogue. *Purovôku* kara tôku hanarete » Dialogue 『プロヴォーク』から遠く離れて [Dialogue. S'éloigner de *Provoker*], entretien avec Moriyama Daidô, *déjà-vu*, n° 1, juillet 1990, p. 77-82
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « *Geijutsu shashin* » to sono jidai 「芸術写真」とその時代 [Le pictorialisme et son époque], Tôkyô, Chikuma shobô 筑摩書房, 1986
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « HIROMIX tôjô ! » HIROMIX 登場 ! [Entrée en scène de HIROMIX !], « *Onna no ko shashin* » no jidai 「女の子写真」の時代 [L'époque de la « photographie de jeunes filles »], Tôkyô, NTT Shuppan NTT出版, 2010, p. 95-117
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Koe to kamera. Girls Are Dancin' on in Tokyo » 「声とカメラ Girls Are Dancin' on in Tokyo」 [La voix et l'appareil-photo. Girls Are Dancin' on in Tokyo], in *Shattô & rabu. Girls Are Dancin' on in Tokyo* シャッター&ラブ [Shutter & Love. Girls Are Dancin' on in Tokyo], Tôkyô, Infasu インファス, 1996, p. 153-173
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « New Japanese Documentary Photo », *Studio Voice*, vol. 294, juin 2000, p. 44-45
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Nihon no shashinka ha ikani juyô saretekita no ha ? » 日本の写真家はいかに受容されてきたのは ? [Quelle réception pour les photographes japonais ?], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 67
- Iizawa, Kôtarô 飯沢耕太郎, « *Onna no ko shashin* » no jidai 「女の子写真」の時代 [L'époque des *girly photographers*], Tôkyô, NTT shuppan, 2010
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Purasutikku karâzu » プラスティック・カラース [Couleurs en plastique], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 29
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Shashin jidai no jidai !* 『写真時代』の時代 ! [L'époque de *Shashin jidai* !], Tôkyô, Hakusuisha 白水社, 2002
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Shi-shashin-ron* 私写真論 [Études sur la photographie de soi], Tôkyô, Chikuma Shobô 筑摩書房, 2000
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, Kaneko Ryûichi 金子隆一, *11 nin no 1965-75. Nihon no shashin ha kaeraretaka* 11人の1965〜75. 日本の写真は変えられたか [Les 11 des années 1965-1975. Sont-ils parvenus à changer la photographie japonaise ?] (cat. expo.), Yamaguchi, Yamaguchi-kenritsu bijutsukan 山口県立美術館, 1989
- Itagaki Takao 板垣鷹穂, « Shashin geijutsu no shôrai ni tsuite » 写真藝術の将来に就いて [Sur l'avenir de l'art photographique], *Kôga* 光画, vol. 2, n° 6, 1933, p. 105-110
- Itô Toyoko 伊東豊子, « Nihon no shashinka 130 nin ga zurari. Shashin-fea Parifoto 2008 » 日本の写真家130人がずらり。写真フェア「パリフォト2008」 [130 photographes japonais à la suite. Le salon Paris Photo 2008], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 61, n° 918, février 2009, p. 116-117
- Jeffrey Gilbert, « Nojima et l'avant-garde », in Takashina Shûji, Viatte Germain (dir.), *1910-1970. Le Japon des avant-gardes* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 456-467

Kai Yoshiaki, « Directiveness versus Universality : Reconsidering *New Japanese Photography* », *TAP – Trans Asia Photographic Review*, vol. 3, n° 2, printemps 2013, (<http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.203?view=text;rgn=main>) consulté le 20 août 2013

Takehisa Yû 竹久有, Mori Tsukasa 森司, *Nichijô no yorokobi* 日常の喜び [Le bonheur du quotidien] (cat. expo.), Mito, Mito geijutsukan gendai bijutsu senta 水戸芸術館現代美術センター, 2009

Kanamaru Shigene 金丸重嶺, *Nihon. Karâ 1964* 日本・カラー1964 – *Color in Japan. Art Exhibition During Tokyo Olympic Games* (cat. expo.), Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 1964

Kaneko Ryûichi 金子隆一, « Nihon no pikutoriarizumu – Shashinshi ni okeru ichi wo megutte » 日本のピクトリアリズム—写真史における位置をめぐって [Le pictorialisme japonais. Sa position dans l'histoire de la photographie], in Kaneko Ryûichi 金子隆一 (dir.), *Geijutsu shashin no seika – Nihon no pikutoriarizumu shugyoku no meihin-ten* 芸術写真の精華—日本のピクトリアリズム珠玉の名品展 [Écllosion de la photographie artistique – Chefs d'œuvre du pictorialisme japonais] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館, 2011, p. 7-16

Kaneko Ryûichi 金子隆一, Nagai Hiroshi 永井宏, Shima Shinzô 島尾伸三, *Indipendente fotogurafâzu in Japan 1976-83* インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン [Photographes indépendants au Japon 1976-1983], Tôkyô, Shoseki 書籍, 1989

Kaneko Ryûichi 金子隆一, Tanuma Takeyoshi 田沼武能 (dir.), *Kimura Ihee no Pari* 木村伊兵衛のパリ [Paris par Kimura Ihee], Tôkyô, Asahi shinbunsha, 2006

Kasahara Michiko 笠原美智子, *Tesaguri no kissu. Nihon no gendai shashin* 手探りのキス。日本の現代写真 [Un baiser hésitant. La photographie japonaise contemporaine] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館 ; Kyôto, Tankôsha 淡交社, 2001

Kimura Ihee 木村伊兵衛, « Waga kuni no karâ shashin » 我が国のカラー写真 [La photographie couleur au Japon], *Asabi kamera kyôshitsu. Karâ shashin* アサヒカメラ教室・カラー写真 [Les cours d'Asabi Kamera. La photographie couleur], vol. 4, 1959, p. 28

Kômoto Shinji 河本信治, Mitsuda Yuri 光田由里 (dir.), *Nojima Yasuzô to sono shûben. Nihon kindai shashin to kaiga no ichi danmen* 野島康三とその周辺 : 日本近代写真と絵画の一断面 [Nojima Yasuzô et son entourage. Un aspect de la peinture et de la photographie moderne au Japon] (cat. expo.), Kyôto, Kyôto kokuritsu kindai bijutsukan 京都国立近代美術館 ; Tôkyô, Shibuya-ku Shôtô bijutsukan 渋谷区立松濤美術館, 1991

Makino Toyofumi, « Shunkan wo toraeru chikara » 瞬間を捉える力 [Savoir capturer l'instant], entretien entre Ume Kayo 梅佳代 et Shinoyama Kishin 篠山紀信, *Brutus*, numéro spécial : « Shashin-jutsu » 写真術 [L'art de la photographie], 2011, p. 84-86

Martel Xavier, « Flânerie. Quelques réflexions sur la photographie contemporaine japonaise », *Inframine*, n° 2, 2006, pp. 127-137

- Masuda Rei 増田玲 (dir.), *Shashin no genzai. Kyôri no fuzai* 写真の現在. 距離の不在 [La photographie aujourd'hui. L'absence de distance] (cat. expo.), Tôkyô, Tôkyô kokuritsu kindai bijutsukan firumu sentâ 東京国立近代美術館フィルムセンター, 1998
- Matsumoto Norihiko 松本徳彦, *Nihon no bijutsukan to shashin korekushon* 日本の美術館と写真コレクション [Musées et collections de photographies au Japon], Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館 ; Tankôsha 淡交社, 2002
- Miki Tamon 三木多聞, Yokoe Fuminori 横江文憲 (et all.), *Shashin torai no koro* 写真渡來のころ [L'arrivée de la photographie] (cat. expo.), Hakodate, Hokkaidô-ritsu hakodate bijutsukan 北海道立函館美術館; Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsukan 東京都写真美術館, 1997
- Minato Chihiro, « Le Japon et la photographie. À la rencontre de l'autre », in Frizot Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 686-693
- Mizusawa Tsutomu 水沢勉, « Hikari wo taguru te. Mohoi Naji to Nihon no deai. Saishoki no jûrei kara » 光をたぐる手—モホイ=ナジと日本の出会い. 最初期の事例から [La main qui atteint la lumière. L'exemple des premières rencontres de Moholy-Nagy avec le Japon], in Iguchi Toshino 井口壽乃 (dir.), *Shikaku no jikkenshitsu. Mohoi Naji. In môshon* 視覚の実験室. モホイ=ナジ/イン・モーション [Le laboratoire du regard. Moholy-Nagy. In Motion] (cat. expo.), Tôkyô, Kokusho 国書, 2011, p. 224-228
- Ôdaira Tôru 大平とおる, « Jidai no dansô no hyôshutsu – 1970 nendai, jishu gyarai no tenkai » 時代の断層の表出—1970年代、自主ギャラリーの展開 [L'expression d'un changement d'époque. Les années 1970 : l'apparition des galeries indépendantes], *déjà-vu*, n° 7, janvier 1992, p. 159-161
- Ôtake Akiko 大竹昭子, « Fukase Masahisa » 深瀬昌久, *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 45, n° 3, mars 1994, p. 118-131
- Ozawa Takeshi 小沢健志, *Bakumatsu. Meiji no shashin* 幕末. 明治の写真 [La photographie de la fin du shôgunat et de l'ère Meiji], Tôkyô, Chikuma shobô 筑摩書房, 1997
- Ozawa Takeshi 小沢健志, *Bakumatsu. Shashin no jidai* 幕末. 写真の時代 [La fin du shôgunat. L'époque de la photographie], Chikuma shobô 筑摩書房, 1993
- Sawaragi Noi, « Picture Tokyo », *Aperture*, n° 219, été 2015, p. 22-27
- Sayag Alain, « La Photographie japonaise : inventer une tradition », in Takashina Shûji, Viatte Germain (dir.), *1910-1970. Le Japon des avant-gardes* (cat. expo.), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 468-477
- Shimizu Minoru, « Hiroshi Sugimoto. Gardien du vide », *Palais*, n° 19, février 2014, p. 10-30
- Silva Arturo, « Censorship in Japan : the Games of the Rule », *déjà-vu*, n° 15, janvier 1994, p. 147-148
- Singer Robert T., « Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context for Postmodern Art », in Stearns Robert (dir.), *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory* (cat. expo.), Tôkyô, Hara Museum of Contemporary Art, 1994, p. 14-35

- Stein Sally, « Face to Face. Ken Ohara's Close Encounters with Photography », in *Ken Ohara. Extended Portraits Studies* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2006
- Suzumura Kazunari, « Écran blanc. Un aspect de la photographie japonaises d'aujourd'hui », *La Recherche photographique*, n° 9, octobre 1990, p. 73-77
- Szarkowski John, Yamagishi Shôji, *New Japanese Photography* (cat. expo.), New York, Museum of Modern Art, 1974
- Takano Ryûdai 鷹野隆大, « Tate de tsuzukeru, imi to kotae » タテで続ける、意味と答え [Vers le vertical. Sens et réponses], *Asahi kamera アサヒカメラ*, vol. 96, n° 2, février 2011, p. 219
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Gyarari Kaidô » ギャラリー街道 [Galerie Kaidô], entretien avec Onaka Kôji 尾仲浩二 et Yanagihara Yôichirô 柳原陽一郎, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 94-97
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Katte mite waku shashin no tanoshimi » 買ってみてわかる写真の楽しみ [Si vous achetez des tirages, vous comprendrez le plaisir de la photographie], entretien avec Suzuki Yoshio 鈴木芳雄, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 128-129
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Ume Kayo intabyû » 梅佳代インタビュー [entretien avec Ume Kayo], *Photographica*, vol. 19, été 2010, p. 90-97
- Takeuchi Mariko 竹内万里子, « Kontakuto shîto kara sakuhin wo midasu made » コンタクトシートから作品を見出すまで [Sélectionner les œuvres à partir des planches contact], *Studio Voice*, n° 367, juillet 2006, p. 30-32
- Takeuchi Mariko 竹内万里子, « PUNCTUM Photo+Graphix Tokyo », entretien avec Teramoto Issei 寺本一生, *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 98-99
- Tucker Anne Wilkes (dir.), *The History of Japanese Photography* (cat. expo.), New Haven, Yale University Press, 2003
- Ueno Toshiya, « Rethinking the Cultural and Spatial Turn in Japanese Photography », *Camera Austria*, n° 84, 2003, p. 41-44
- Vartanian Ivan (dir.), *Setting Sun. Writings by Japanese Photographers*, New York, Aperture, 2006
- Yamagishi Shôji 山岸章二, « Nihon no shashinka wo mirâ to uindô-ha ni wakete miru to... » 日本の写真家たちをミラーとウインドー派に分けてみると... [Fenêtre ou miroir : classer les photographes japonais], entretien avec John Szarkowski, *Kamera mainichi カメラ毎日*, n° 301, octobre 1978, p. 48-50
- Yamauchi Hiroyasu 山内宏泰 (dir.), « Shashin wa aratana âto mâketto wo akeru ka » 写真は新たなアートマーケットを開けるか [La photographie suscitera-t-elle un nouveau marché de l'art contemporain ?], entretien entre Gotô Shigeo 後藤繁雄 et Takeuchi Mariko 竹内万里子, *Bijutsu techô 美術手帖*, vol. 61, n° 927, septembre 2009, p. 126-129

Yoshikawa Hideko 吉川秀子, « Shashin wa taezu seichô shi, henka shi tsuzukeru. Nihon no wakai kodô ga myaku utsu shashin wo sagashi ni kita » 写真はたえず成長し、変化し続ける。日本の若い鼓動が脈うつ写真を捜しにきた [La photographie, sans cesse, se développe et se transforme. Je suis venu au Japon pour voir l'énergie des jeunes photographes], entretien avec John Szarkowski, *Kamera mainichi* カメラ毎日, n° 213, juillet 1971, p. 26-29

Anonyme, « Nihon shashin ni kanshin ga atsumatta 2008 nen no Parifoto » 日本の写真に関心が集まった2008年のパリフォト [L'attention portée à la photographie japonaise lors de l'édition 2008 de Paris Photo], entretien avec Takeuchi Mariko 竹内万里子, *Photographica*, vol. 14, printemps 2009, p. 96-97

Anonyme, « Rentaru to jishu gikaku gyarai katarogu » レンタル&自主企画ギャラリーカタログ [Catalogue des galeries indépendantes et à louer], *Photographica*, vol. 20, automne 2010, p. 148-153

Anonyme, dossier « Shashin gyarai, gyaraisuto no shôzô » 写真ギャラリー・ギャラリストの肖像 [Portraits de galeries de photographies et leurs galeristes], *Photographica*, vol. 11, été 2008, p. 80-113

Anonyme, « Shashin shin-seiki to Hitotsubo-ten no torikata » 写真新世紀&ひとつぼ展の取り方 [Comment remporter le Prix Canon – Nouveau siècle de la photographie et le prix Hitotsubo-ten], entretien avec Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Phat Photo*, n° 28, juillet-août 2005, p. 30-32

Anonyme, « The Japanese Photo Industry », *Popular Photography*, vol. 41, avril 1957, p. 136-137

Collectif, *Camera Austria*, n° 84 : « Positionen Japanischer Fotografie », hiver 2003

Collectif, *Déjà vu*, n° 14 : numéro spécial : « Purovôku no jidai » 『プロヴォーク』の時代 [L'ère *Provoke*], octobre 1993

Collectif, dossier consacré à l'exposition *New Japanese Photography* au MoMA (1974), *Kamera mainichi* カメラ毎日, n° 248, juin 1974, p. 39-107

Collectif, *Studio Voice*, n° 236 : numéro spécial « Shutter and Love », août 1995

Livre de photographie (références générales)

Abbe Dan, « 2012 Is the Year of Photobooks Online », *American Photo* [en ligne], 2 mars 2012 : www.americanphotomag.com/article/2012/03/2012-year-photobooks-online (consulté le 6 mars 2012)

Arbaïzar Philippe, « Le livre de photographe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 81, automne 2002, p. 36-61

Auer Michel, Auer Michèle, *Photo Books. 802 Photo Books from the M. + M. Auer Collection*, Hermance, M+M, 2007

- Badger Gerry, « “Reading” the Photobook », *The Photobook Review*, n° 1, automne 2011, p. 3
- Badger Gerry, Parr Martin, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 1, trad. fr. Virginie de Bermond-Gettle, Anne-Marie Terrel, Paris, Phaidon, 2005
- Badger Gerry, Parr Martin, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 2, trad. fr. Alice Boucher, Laurence Seguin, Paris, Phaidon, 2007
- Badger Gerry, Parr Martin, *Le Livre de photographies. Une histoire*, vol. 3, trad. fr. Déborah Bernard, Catherine Ludet, Emmanuelle Urien, Paris, Phaidon, 2014
- di Bello Patrizia, Wilson Colette E., Zamir Shamoon (dir.), *The Photobook : From Talbot to Ruscha and Beyond*, Londres ; New York, I. B. Tauris, 2012
- Bertolotti Alessandro, *Livres de nus* (cat. expo.), Paris, La Martinière ; Maison Européenne de la Photographie, 2007
- Boulouch Nathalie, « Livres de photographies », *Critique d'art*, n° 27, printemps 2006, p. 13-14
- Bourget Virginie, « Entretenez les relations ! À propos de *Common Sense* de Martin Parr », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 67-72
- Brunet François, « Photography and the Book », in *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, coll. « Exposures », 2009, p. 34-62
- Bustarret Claire, « Le livre et la photographie », in Charlier Roger, Martin Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », 2^{de} édition, Paris, Bayard ; Paris, Cercle de la librairie, 1991, p. 464-474
- Campany David, « What's in a name ? », *The Photobook Review*, n° 7, hiver 2014, p. 3
- Coignet Rémi, *Conversations*, Paris, The Eyes Publishing, 2014
- Debat Michelle (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003
- Dewar Adam, « Photobooks – Affordable Collectibles That Are Soaring in Value », *The Guardian* [en ligne], 22 juillet 2011 : <http://www.theguardian.com/money/2011/jul/22/photobooks-affordable-collectibles-value> (consulté le 10.02.2014)
- Feil Marcel, « Crash Test Dummies », *Foam Magazine*, n° 34 : « Dummy », printemps 2013, p. 21-28
- Fernández Horacio, Ortega Carlos (dir.), *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939* (cat. expo.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999
- Fernández Horacio (dir.), *Les Livres de photographie d'Amérique latine* (cat. expo.), trad. fr. Dominique Lepreux, Marseille, Images en manœuvre, 2011
- Fernández Horacio (dir.), *Photobooks : Spain 1905 – 1977*, Barcelone, RM ; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014

- Fleig Alain, « Le livre photographique : original ou reproduction ? », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6 : « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 19-22
- Foster Sheila J., Heiting Manfred, Stuhlman Rachel (dir.), *Imaging Paradise. The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House*, Rochester, Göttingen, Steidl, 2007
- Gasser Martin, « 1900-1938. De l'album au livre de photographie », in Pfrunder Peter (dir.), *Livres de photographie suisses de 1927 à nos jours. Une autre histoire de la photographie*, Baden, Lars Müller ; Winterthur, Fotostiftung Schweiz, 2012, p. 580-582
- Geffer Philip, « Photography Reveals Itself Between Covers », in *Photography After Frank*, New York, Aperture, 2009, p. 178-180
- Gierstberg Frits, Suermondt Rik, *The Dutch Photobook : A Thematic Selection from 1945 Onwards*, New York, Aperture, 2012
- Guillot Claire, « Gerhard Steidl, éditeur haute couture », *Le Monde*, 24 février 2006, p. 18
- Heuberger Roman, Schäfke Werner, *Köln und seine Fotobücher. Fotografie in Köln, aus Köln, für Köln*, Cologne, Hermann-Josef Emons, 2010
- Hidaka Yû 日高優, « Robâto Furanku. Enkanteki na kioku no monogatari » ロバート・フランク. 円環的な記憶の物語 [Robert Frank. L'histoire des souvenirs circulaires], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 40-41
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « 00's. 1997-2006 nen no 60 satsu » 00's. 1997-2006年の60冊 [00's. 60 livres publiés entre 1997 et 2006], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 61-67
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Before 80's. 1976 nen izen no 30 satsu » Before 80's. 1976年以前の30冊 [Before 80's. 30 livres d'avant 1976], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 30-33
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « 80's : 1977-1986 no 30 satsu » 80's : 1977-1986の30冊 [80's : 30 livres publiés entre 1977 et 1986], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 41-44
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « 90's. 1987-1996 nen no 60 satsu » 90's. 1987-1996年の60冊 [90's. 60 livres publiés entre 1987 et 1996], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 50-56
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Daian Âbasu sakuhinshû no torauma » ダイアン・アーバス作品集のトラウマ [Le trauma des recueils de photographies de Diane Arbus], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 49
- Itô Toyoko 伊東豊子, « Sutîvun Giru intabyû. Te de tanoshimu shashinshû-dukuri no susume » スティーヴン・ギルインタビュー. 手で愉しむ写真集づくりのススメ [Conseils pour réaliser soi-même des livres de photographies intéressants. Interview avec Stephen Gil], *Studio Voice*, n° 394, octobre 2008, p. 32-33
- Kaneko Ryûichi 金子隆一, « “Shashinshû” no keitai ni tsuite. I » 「写真集」という形態についてI [Le livre de photographies comme forme. Partie I], *FROG*, vol. 3, n° 9, septembre 1991, p. 3

- Kaneko Ryûichi 金子隆一, « “Shashinshû” no keitai ni tsuite. II » 「写真集」という形態についてII [Le livre de photographies comme forme. Partie II], *FROG*, vol. 3, n° 10, octobre 1991, p. 5
- Kawachi Taka 河内タカ, « Dîrâ, gyaranî, henshûsha » ディーラー、ギャラリー・オーナー、編集者 [Marchand, galeriste, éditeur], entretien avec Andrew Roth, *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 46-47
- Kawachi Taka 河内タカ, « Mizumizushii kansei wo insupaia suru senjin tachi no igyô » 瑞々しい感性をインスパイアする先人達の偉業 [Les exploits de ses prédécesseurs comme source d'inspiration pour une sensibilité éclatante], entretien avec Ryan McGinley, *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 42-43
- Kawachi Taka 河内タカ, « Shashin no hyôsô kara » 写真の表層から [À partir de la surface photographique], entretien avec Christopher Wool, *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 40-41
- Kessels Erik, Kooiker Paul, *Terribly Awesome Photo Books*, Bruxelles, Art Paper Editions, 2012
- Kessels Erik, Kooiker Paul, *Terribly Small Photo Books*, Bruxelles, Art Paper Editions, 2013
- Koetzle Hans-Michael (dir.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute* (cat. expo.), Hambourg, Hirmer, 2011
- Lederman Russet, « The Photobook : Turn the Page Please », *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 17 décembre 2012 [en ligne] : <https://icplibrary.wordpress.com/2012/12/17/photobook-turn-the-page-please/> (consulté le 11 décembre 2014)
- Marignier Jean-Louis, « La photographie imprimée », in Debat Michelle (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, trans photographie press, 2003, p. 34-49
- Méaux Danièle, « Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences », in Méaux Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 7-18.
- Miles Eric, « The Completist : When it Comes to Photobooks, Manfred Heiting Wants it All », *Foam Magazine*, n° 10, printemps 2007, p. 22-26
- Morgan Eleanor, « Are Luxury Photography Books Recession-Proof ? », *The Guardian*, 17 août 2007 [en ligne] : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/aug/17/photography-books-limited-edition> (consulté le 15 avril 2014)
- Newhall Nancy, « La légende : l'inter-relation des mots et de la photographie », *Les Cahiers de la photographie*, n° 2 : « Littérature/photographie », 1981, p. 5-12
- Nori Claude, « Ivre d'images, livre de photos », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6, « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 12-17
- Ogu Nazli Deniz, « Interview With Markus Schaden », *Yet magazine*, n° 6, août 2014, p. 164-173
- Ponstingl Michael, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Vienne, Brandstätter Verlag ; Albertina, 2008

- Pfrunder Peter (dir.), *Livres de photographie suisses de 1927 à nos jours. Une autre histoire de la photographie*, Baden, Lars Müller ; Winterthur, Fotostiftung Schweiz, 2012
- Roth Andrew (dir.), *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions, 2001
- Roth Andrew (dir.), *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* (cat. expo.), Göteborg, Hasselblad Center, 2004
- Rubini Constance, « Toluca », in Sanchez Osvaldo, *Toluca éditions. 2003-2009. 16 Títulos* (cat. expo.), Mexico, Museo de Arte moderno, 2009, p. 136-137
- de Ruyter Thibaut, « Juste un peu de papier imprimé », *ArtPress* 2, n° 34 : « La photographie. Un art en transition », août-septembre-octobre 2014, p. 98-102
- Shimamoto Shûji 島本脩二, Takahashi Shûhei 高橋周平, « Shashin wo amu genba kara no shashinron » 写真を編む現場からの写真論 [Éditer la photographie], *Studio Voice*, n° 211, juillet 1993, p. 30-33
- Suzuki Gyô 鈴木行, « Gravity of “The Americans” », *Studio Voice*, n° 394, octobre 2008, p. 62-63
- Suzuki Gyô 鈴木行, « Richâdo Purinsu to Jakku Piason tatta futari no “1995nen ha” » リチャード・プリンスとジャック・ピアソンたった二人の「1995年派」 [« L'école de 1995 » par Richard Prince et Jack Pierson], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 60
- Suzuki Gyô 鈴木行, « Shuppansha ga shashin wo eikô suru » 出版社が写真を曳航する [Une maison d'éditions qui « remorque » la photographie], entretien avec Chris Pichler, *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 33
- Wiedermann Michel, « Sur quelques livres illustrés de photographies au XIX^e siècle », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6, « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 27-35
- Wiegand Thomas, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Göttingen, Steidl, 2011
- Wiegand Thomas, « Fotobücher sammeln ? Collecting Photo Books ? », *European Photography*, n° 87, été 2010, p. 58-62

Livre de photographies au Japon

- Akasaka Hideto 赤坂英人, « Kaigai de chûmoku wo atsumeru Nihon no shashin to shashinshû » 海外が注目を集める日本の写真と写真集 [La photographie et les livres de photographies japonais attirent l'attention à l'étranger], *Asahi kamera アサヒカメラ*, vol. 96, n° 1, janvier 2011, p. 177

- Attinger Irène, « Parcours dans l'histoire de l'édition japonaise », *Images magazine*, n° 20, décembre 2006-janvier 2007, p. 86-89
- Badger Gerry, « Image of the City – Yutaka Takanashi's *Toshi-e* », in Ladd Jeffrey (dir.), *Toshi-e (Towards the City). Yutaka Takanashi*, New York, Errata editions, 2010, n.p
- Bocchetto Alex, « Performance and the Japanese Photobook », entretien avec Ivan Vartanian, *Akinabooks* [en ligne], sans date : <http://akinabooks.com/httpakinabooks-comthe-japanese-photobook-interview-with-ivan-vartanian/> (consulté le 12.02.2014)
- Carson Matthew, Lang Michael, Lederman Russet, Yatskevich Olga, *10 x 10 Japanese Photobooks* (cat. expo.), New York, 10 x 10 Photobooks, 2014
- Dugan Thomas, « Eikoh Hosoe », entretien avec l'artiste, in *Photography Between Covers, Interviews with Photo-Bookmakers*, New York, Light Impressions, 1979, p. 101-112
- Evans Peter, « Rare Japanese Photobooks in London », *Microcord*, 15 juillet 2012 [en ligne] : <https://microcord.wordpress.com/2012/07/15/rare-japanese-photobooks-in-london/> (consulté le 11 décembre 2014).
- Fujikawa Satoshi 藤川哲, « Shashinshû no dashikata, '97 nen teki jijô » 写真集の出し方、'97年の事情 [Comment publier un livre de photographies en 1997], *Studio Voice*, n° 257, mai 1997, p. 25
- Garandeau Coralie, « Le livre de photographies japonais », *Vu mag*, n° 2 : « Japon », novembre 2008, p. 48-53
- Homma Takashi ホンマタカシ, « Densetsu no shashinshû *Sukûru Deizu* ga umareta koro » 伝説の写真集「スクールデイズ」が生まれた頃 [Autour de la création de *School Days*, livre de photographies devenu légendaire], *Studio Voice*, n° 243, mars 1996, p. 33
- Hosoe Eikô 細江英公, « Shashinshû *Barakei* nôto. Mishima Yukio-shi to no saisho no deai » 写真集『薔薇刑』ノート. 三島由紀夫氏との最初の出会い [Notes sur le livre *Barakei*. Ma première rencontre avec Mishima Yukio], *Yurika* ユリイカ, vol. 18, n° 5, mai 1986, p. 65-67
- Huie Bonnie, « Made in Japan », *Afterimage*, vol. 38, n° 3, novembre-décembre 2010, p. 32-33
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Araki-bon ! 1970-2005 荒木本 ! 1970-2005* [Les livres de photographies d'Araki. 1970-2005], Tôkyô, Bijustu shuppansha 美術出版社, 2006
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « *Araki-bon !* ga tsukutta shashinshû no jidai » 『荒木本!』がつくった写真集の時代 [L'ère du livre de photographies depuis la parution de l'ouvrage *Araki-bon !*], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 28-29
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Araki Nobuyoshi no hon. Illustrated Bibliography » 荒木経惟の本 [Les livres d'Araki Nobuyoshi. Illustrated Bibliography], *déjà-vu*, n° 4 : numéro spécial « Araki Nobuyoshi », 1991, p. 75-90
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Araki ! « Tensai » Arakê no kiseki* 荒木 ! 「天才」アラーキーの軌跡 [Araki ! Sur les pas de ce génie], Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1999

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Kaneko Ryûichi/Aivan Varutanian. *Nihon-shashinshûshi 1956-1986* » 金子隆一/アイヴァン・ヴァルタニアン『日本写真集史』 [*Les Livres de photographies japonais. 1956-1986 de Kaneko Ryûichi et Ivan Vartanian*], in *Kore ga shashin da ! Kuronikaru 2009* これが写真だ！クロニカル2009 [La photographie, c'est ça ! Année 2009], Tôkyô, Atorie Sado アトリエサード, 2010, p. 244-245

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Kami ha pêji ni yadoritamau. Araki-bon ! no sekai » 神はページに宿りたまう・『荒木本！』の世界 [Les dieux vivent dans ces pages. Le monde des livres d'Araki], in Nishiguchi Tôru 西口徹 (dir.), *Araki Nobuyoshi* 荒木経惟, Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, 2010, p. 186-194

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Shashinshû no tanoshimi* 写真集の愉しみ [Le plaisir des livres de photographies], Tôkyô, Asahi shimbunsha 朝日新聞社, 1998

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Shashinshû wo yomu* 写真集をよむ [Lire les livres de photographies], vol. 1, Tôkyô, Metarôgu メタローク, 1997

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎 (dir.), *Shashinshû wo yomu* 写真集をよむ [Lire les livres de photographies], vol. 2, Tôkyô, Metarôgu メタローク, 2000

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « What's Araki ? Araki-bon ! ga tsukutta shashinshû no jidai » What's Araki ? 『荒木本！』がつくった写真集の時代 [What's Araki ? *Araki-bon !* L'ère du livre de photographies], *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 28-29

Itô Toyoko 伊東豊子, « Shashinshû de shashinshi sono mono wo shikiri naosu » 写真集で写真史そのものを仕切直す [Corriger les cloisonnements de l'histoire de la photographie grâce aux livres de photographies], entretien avec Martin Parr, *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 33-35

Kaneko Ryûichi, « Photographie et impression », entretien avec Moriyama Daidô, in Kaneko Ryûichi, Ivan Vartanian, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, trad. fr. Pierre Saint-Jean, Paris, Seuil, 2009, p. 24-29

Kaneko Ryûichi 金子隆一, « Sekai ga hasshin suru Nihon no shashin-ryoku. Nihonjin shashinka no shashinshû wo shuppan shite » 世界が発信する日本の写真力. 日本人の写真家の写真集を出版して [Transmettre au monde la force de la photographie japonaise, en publiant des livres de photographes japonais], entretien avec Chris Pichler, *Nihon shashin kyôkai kaibô* 日本写真協会会報, vol. 446, automne 2011, p. 8-9

Kaneko Ryûichi 金子隆一, « “Shashin” ni zuihan shita shuppansha – “IPC” no kiseki » 「写真」に座右違反した出版社—「IPC」の軌跡 [Une maison d'éditions qui accompagne la photographie – Sur les traces d'IPC], *déjà-vu*, n° 10, octobre 1992, p. 148-149

Kaneko Ryûichi 金子隆一, « Shashinshû no gainen to seiritsu. Kanôsei to shite no shashinshû » 写真集の概念と成立. 可能性としての写真集 [L'idée de livre de photographies. Le livre de photographies comme autant de possibilités], *Eisôgaku* 映像学, n° 29, mars 1984, p. 2-7

Kaneko Ryûichi 金子隆一, « Sôkyûsha no shashinshû wo megutte » 蒼穹舎の写真集をめぐって [À propos des livres de photographies de Sôkyûsha], *déjà-vu*, n° 7, janvier 1992, p. 154

- Kaneko Ryûichi, Vartanian Ivan, *Les Livres de photographies japonais des années 1960 et 1970*, trad. fr. Pierre Sain-Jean, Paris, Seuil, 2009
- Kaneko Ryûichi 金子隆一, Ivan Vartanian, *Nihon shashinshû-shi 1956-1986 日本写真集史 1956-1986* [Histoire du livre de photographies japonais. 1956-1986], Tôkyô, Akaakasha 赤々舎, 2009
- Kobayashi Mika 小林美香, « Arâkî no shokunin-damashî ni sawareru issatsu » アラーキーの職人魂に触れる一冊 [Un livre comme introduction au travail de l'infatigable Araki], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 58, n° 888, novembre 2006, p. 180-181
- Kohara Masashi 小原真史, Nagahara Kôji 永原耕治 (dir.), *Shashinshû-kyô Arâkî* 写真集狂アラーキー [Araki, le fou de livres de photographies] (cat. expo.), Nagaizumi-chô 長泉町, IZU PHOTO MUSEUM ; NOHARA, 2012
- Ladd Jeffrey (dir.), *The Banquet. Nobuyoshi Araki*, New York, Errata editions, 2012
- Lederman Russet, « Another Country, Another Performance », entretien avec Ivan Vartanian, *British Journal of Photography*, octobre 2012, p. 62-64
- Lederman Russet, « Ivan Vartanian : Performance, Bookmaking and the Photobook », entretien avec Ivan Vartanian, *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 11 juillet 2012 [en ligne] : <https://icplibrary.wordpress.com/2012/07/11/ivan-vartanian-performance-bookmaking-and-the-photobook/> (consulté le 12.01.2015)
- Lederman Russet, « Recent Japanese Photobook Reprints », *Monsters & Madonnas. The International Center of Photography Library Blog*, 10 février 2014 [en ligne] : <http://icplibrary.wordpress.com/2014/02/10/recent-japanese-photobook-reprints/> (consulté le 02 avril 2014)
- Miles Eric, « The Book and the Wall », in Carson Matthew, Lang Michael, Lederman Russet, Yatskevich Olga, *10 x 10 Japanese Photobooks* (cat. expo.), New York, 10 x 10 Photobooks, 2014, n. p.
- Nakagawa Yûsuke 中川右介, « Urenai shashinshû wo sara ni 50 satsu shuppan suru tame no hôhō – IPC no shippai wo ikashite » 売れない写真集をさらに50冊出版するための方法—IPCの失敗を生かして [Comment publier plus de cinquante livres de photographies qui ne se vendent pas ? Revivre le fiasco d'IPC], *déjà-vu*, janvier 1993, p. 154-155
- Schifferli Chritoph (dir.), *The Japanese Box*, Paris, 7L, 2001
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Interview. Sôkyûsha. Ôta Michitaka » 「Interview 蒼穹舎 太田通貴」 [entretien avec Ôta Michitaka des éditions Sôkyûsha], *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 120-121
- Takeuchi Mariko 竹内万里子, « Kiseki no shashinshû SELF AND OTHERS » 奇跡の写真集『SELF AND OTHERS』 [SELF AND OTHERS, le livre miraculeux], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p. 72
- Usuda Shôji 臼田捷治, « Shashinshû editoriaru no shinjigen » 写真集エディトリアルの新次元 [Nouvelles perspectives pour l'édition de livres de photographies], in *Sugiura Kôbei no dezain* 杉浦康平のデザイン [L'œuvre de Sugiura Kôhei], Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2010, p. 45-50

- Vartanian Ivan, « Designer Spotlight : Ivan Vartanian on Match and Company », *The Photobook Review*, n° 6, printemps 2014, p. 5
- Vartanian Ivan, « Dining – A Lover's Tryst », in Ladd Jeffrey (dir.), *Araki Nobuyoshi. The Banquet*, New York, Errata Editions, coll. « Books on Books », n° 15, 2012, n.p.
- Vartanian Ivan, « Japanese Photo Books of the 1960s and '70s », *Photoworks*, n° 13, automne-hiver 2009, p. 36-43
- Yamauchi Hiroyasu 山内宏康, « Iizawa Kôtarô. Shashinzô haiken ! Nihon shashinshû no “netsu” wo motomete » 飯沢耕太郎. 写真蔵拝見！日本写真集の《熱》を求めて [Une visite chez Iizawa Kôtarô. À la recherche de la vigueur du livre de photographie japonais], *Studio Voice*, vol. 394, octobre 2008, p. 60-61
- Anonyme, « Sekai ga muchû ni naru “Nihon no shashinshû” » 世界が夢中になる「日本の写真集」 [Le monde entier fou de livres de photographies japonais], *Phat Photo*, n° 71, septembre-octobre 2012, p. 50-55
- Anonyme, « 2009 nen, Akaakasha fuyu no jin » 2009年、赤々舎 冬の陣 [L'année 2009, les parutions de l'hiver d'Akaakasha], entretien avec Himeno Nozomi 姫野希美, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 118-119
- Anonyme, « Anata ga kawaru shashinshû » あなたが変わる写真集 [Les livres de photographies qui vous changeront], *PhatPhoto*, n° 30, novembre-décembre 2005, p. 38-39
- Anonyme, « Interview. bookshop M Machiguchi Satoshi » Interview bookshop M 町口寛, entretien avec Machiguchi Satoshi, *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 122-123
- Anonyme, « Kitamura Nobuhiko (Hysteric Glamour) » 北村信彦 (Hysteric Glamour), entretien avec Kitamura Nobuhiko, *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 34-35
- Anonyme, « Moriyama Daidô Purintingu shô ! Saishin shashinshû *Mô hitotsu no kuni*. Seisaku, hanbai basho-ten » 森山大道プリンティングショー！最新写真集『もう一つの国』制作・販売現場展 [L'exposition *Moriyama Daidô Printing Show* ! Lieu de production et lieu de vente de son dernier livre, *Mô hitotsu no kuni*], *Asahi kamera アサヒカメラ*, n° 501, avril 1974, p. 145
- Anonyme, « Seigensya. Sekai tomo rinku wo hajimeta shôkibo shuppansha no chôsen » Seigensya 世界ともリンクを始めた小規模出版社の挑戦 [Seigensha. La petite maison d'éditions relève le défi de nouer des liens avec le reste du monde], *Studio Voice*, n° 352, avril 2005, p.78
- Anonyme, « “Shashin” to iu nazo ni mukatte » 《写真》という謎に向かって [Vers ce mystère qu'est la photographie], entretien avec Himeno Miki 姫野希美 et Hirano Taro 平野太呂, *Studio Voice*, n° 394, octobre 2008, p. 56-57
- Collectif, *Pez*, n° 11 : « Fanzines japonaises », octobre 2010

Références monographiques

Araki Nobuyoshi

- Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *Arakizumu* アラーキズム [Arakisme], Tôkyô, Sakuhinsha 作品社, 1994
- Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru eroroman. Koibitotachi* センチメンタル・エロロマン. 恋人たち [Romance érotique et sentimentale. Les amoureux], Tôkyô, Byakuya shobô 白夜書房, 1982
- Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *Shashin no hanashi* 写真ノ話 [Leçon de photo], Tôkyô, Hakusuisha 白水社, 2005
- Ferrier Michaël, Forest Philippe, « L'Autre jour », entretien avec Araki Nobuyoshi, *Art Press*, n° 353, février 2009, p. 24, p. 20-27
- Forest Philippe, « Tokyo mythologies : Araki, Hatakeyama », in *Haikus, etc. suivi de 43 secondes*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2008, p. 121-131
- Gotô Shigeo 後藤繁雄, Shimizu Minoru 清水穰, « Araki Nobuyoshi-ron » 荒木経惟 [Théories sur Araki Nobuyoshi], *Photographica*, vol. 12, automne 2008, p. 178-185
- Isshiki Yoshiko 一色志子, Miki Akiko 三木あき子, Satô Tomoko 佐藤智子 (dir.), *Araki. Self. Life. Death*, Londres, Phaidon, 2005
- Isshiki Yoshiko 一色志子, « Umi wo wataru “ai” no ôkan » 海を渡る〈愛〉の往還 [La circulation de l'« amour », qui traverse les mers], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 72-73
- Jouffroy Alain (dir.), *Araki*, 2^{de} édition, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2006
- Katô Norihiro 加藤典洋, « Ie kara sora. “Nihonjin no kao” no koto » 家から空—「日本人ノ顔」のこと [Du foyer au ciel. À propos du projet « Nihonjin no kao »], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 117-122
- Miki Akiko 三木あき子, « Yôroppa ni okeru Arâki, sono juyô to henkan » ヨーロッパにおけるアラーキー、その受容と変遷 [Araki en Europe : réception et renouveau], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 59, n° 890, janvier 2007, p. 128-132
- Ôshima Hiroshi 大島洋, « Un voyage sentimental. À propos de Nobuyoshi Araki » (trad. fr. Anne Sakai), *La Recherche photographique*, n° 9, octobre 1990, p. 64-71
- Takazawa Kenij タカザワケンジ, « Araki Goroku. Shigan to higan » ARAKI GOROKU・此岸と彼岸 [Araki Goroku. Le monde terrestre et le paradis], entretien avec Araki Nobuyoshi, *Photographica*, vol. 21, printemps 2011, p. 160-169
- Thomas Cyril, « Nobuyoshi Araki, Palais de Tokyo, Paris, 8 octobre 2005 », *Ciel Variable*, n° 70, janvier 2006, p. 40

Van Tuyl Gijs, « Life and Death Photography », in *Tokyo Nouvelle* (cat. expo.), Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1996, p. IX-XIV

Watada Susumu 和多田進, *Story A. Tensai Arâkî no satsuei genba* 天才アラキーの撮影現場 [Story A. Les prises de vues d'Araki, le génie], Tôkyô, Shinpûsha 新風舎, 2007

Yi Hyewon, « Crossing Boundaries : An Interview With Nobuyoshi Araki », *TAP – Trans Asia Photographic Review*, vol. 1, n° 2, printemps 2011 (<http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205?view=text;rgn=main>), consulté le 20 août 2013

Zdenek Felix, *Nobuyoshi Araki : Shijyo. Tokyo Marketplace of Emotions*, Zürich, Stemmle, 1998
Collectif, *Foam magazine*, n° 40 : « After Araki », hiver 2014

Moriyama Daidô

Baker Simon, « And I Too Am a Traveller... », in Moriyama Daidô 森山大道, *Daido Moriyama : Auto-portrait*, Tôkyô, Match and Company, 2010, n.p.

Gauthier Jean-Kenta, « Sans titre », entretien avec Moriyama Daidô, livret accompagnant l'ouvrage suivant : Moriyama Daidô, *Paris 88/89*, 2^{de} édition, Paris, Poursuite, 2013, n.p.

Guillot Claire, « Moriyama Daido : “J’aime là où ça pue l’humain” », entretien avec Moriyama Daidô, *Le Monde*, 15 décembre 2012, p. 19

Kawano Katsuhiko, Tsutaya Noriko 蔦谷典子 (dir.), *Hikari no karyûdo. Moriyama Daidô 1965-2003* 光の狩人 [Le chasseur de lumière. Moriyama Daidô 1965-2003], Matsue, Shimane-kenritsu bijutsukan 島根県立美術館, 2003

Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Moriyama Daidô ga kataru. “Dejitaru”, “karâ”, “sutorîto sunappu” » 森山大道が語る. 「デジタル」「カラー」「ストリートスナップ」 [Moriyama Daidô raconte : le numérique, la couleur et les *street snaps*], entretien avec Moriyama Daidô, *Photographica*, vol. 16, automne 2009, p. 122-129

Anonyme, « Kansei shinai shashin no miryoku » 完成しない写真の魅力 [Le charme des photographies imparfaites], entretien avec Moriyama Daidô, *Studio Voice*, n° 373, janvier 2007, p. 24-27

Nakahira Takuma

Kuraishi Shino, « Unbekannte Regeln – Notizen zu den Versuchen von Takuma Nakahira in den Frühen Siebziger Jahren », *Camera Austria*, n° 84 : « Positionen Japanischer Fotografie », hiver 2003, p. 36-40

Kuraishi Shino 倉石信乃, « Nakabira Takuma-ten. Genten fukki – Yokohama no gaiyô to kôsei » 「中平卓馬展 原点復帰—横浜」の概要と構成 [Les grandes lignes de l'exposition Nakabira Takuma. Retour aux origines – Yokohama et sa mise en œuvre], in Kuraishi Shino 倉石信乃 (dir.), *Nakabira Takuma-ten. Genten fukki – Yokohama* 中平卓馬展 原点復帰—横浜 (cat. expo.), Yokohama, Yokohama bijutsukan 横浜美術館, 2003, p. 130-136

Nakagawa Michio 中川道夫, « Nakahira Takuma wa, sangyô shakai no anchi toshite mono wo midashita » 中平卓馬は、産業社会のアンチとしてモノを見出した [Nakahira Takuma, contre la société industrielle mais révélateur des choses], entretien avec Lee Ufan, *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 833, avril 2003, p. 120-125 ; p. 132-35

Nakahira Takuma 中平卓馬, « Bure » ブレ [Le flou], *Foto âto* フォトアート, vol. 23, n° 4, avril 1971, p. 20-21

Takashima Naoyuki 高島直之, « Nakahira Takuma. *Documentary* », *Asahi kamera* アサヒカメラ, vol. 96, n° 3, mars 2011, p. 190-191

Nan Goldin

Brückle Wolfgang, « Une chronophotographie d'un autre ordre. La vie de Nan Goldin telle que la racontent ses diaporamas », in Guido Laurent, Lugon Olivier (dir.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 385-402

Goldin Nan, « Naked City », entretien avec Araki Noyuboshi, *Artforum*, vol. 33, n° 5, janvier 1995, p. 54-59, p. 98

Goldin Nan, « Riku ni agatta kappa » 陸に上がった河童 [Un kappa qui sort de l'eau], *déjà-vu*, n° 15, janvier 1994, p. 52-53

Guerrin Michel, « Nan Goldin, chroniqueuse radicale des nouveaux désordres amoureux », *Le Monde*, dimanche 14-lundi 15 octobre 2001, p. 21

Holborn Mark, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency », entretien avec Nan Goldin, *Aperture*, n° 103, été 1986, p. 38-47

Howell John, « Books. John Howell on David Byrne and Nan Goldin », *Artforum*, vol. XXV, n° 2, octobre 1986, p. 8-10

Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Barâdo in Tôkyô » バラード・イン・トーキョー [Ballad in Tokyo], *déjà-vu*, n° 14, octobre 1993, p. 147

Troncy Éric, « Nan Goldin. White light, white heat », *ArtPress*, n° 207, novembre 1995, p. 44-48

Anonyme, « Tonari no yatsu ni oshieruna ! » 隣の奴に教えるな ! [Ne le dites pas aux voisins !], entretien avec Nan Goldin, *déjà-vu*, n° 9, juillet 1992, p. 32-36

William Klein

Akasaka Hideto 赤坂英人, « WK – Shashin wo tsukihanasu kûru na shisen » WK – 写真を突き放すクールな視線 [William Klein – Un regard fascinant qui délaisse la photographie], entretien avec Moriyama Daidô, *Studio Voice*, vol. 285, septembre 1999, p. 54

Baker Simon, « Klein – Moriyama. Le choc des titans », *Polka magazine*, n° 19, août 2012, p. 154-157

- Campany David, « Klein on Klein », *Foam magazine*, n° 37, 2013, p. 98-114
- Campany David, « William Klein : *Tokyo* », *Photoworks*, n° 13, automne-hiver 2009, p. 14-17
- Feustel Marc, « Klein, le samourai », *Polka magazine*, n° 29, mars-avril-mai 2015, p. 166-167
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Wiriamu Kurain. Ihôjin no me » 「ウィリアム・クライン・異邦人の眼」 [William Klein. Le regard d'un étranger], *Tôkyô shashin* 東京写真 [Photographies de Tôkyô], Tôkyô, INAX, 1995, p. 41-63
- Kaneko Ryûichi 金子隆一, « Shashinshi-ka Kaneko Ryûichi ga erabu "Meisaku no yomikata". TOKYO, Wiriamu Kurain » 写真史家・金子隆一が選ぶ「名作の読み方」・『TOKYO』ウィリアム・クライン [Lecture d'un chef d'œuvre choisi par Kaneko Ryûichi, historien de la photographie : *Tokyo* de William Klein], *Fotokon* フォトコン, n° 414, juin 2008, p. 259
- Klein William, *William Klein. Photographs. An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1981
- Ladd Jeffrey (dir.), *William Klein. Life is Good & Good for You in New York*, 2^{de} édition, New York, Errata editions, 2012
- Nuridsany Michel, « William Klein. La camera invisible », entretien avec William Klein, *Art Press*, n° 69, avril 1983, p. 4-5
- Roche Denis, « Entretien avec William Klein », *Les Cahiers de la photographie*, n° 6, « Les espaces photographiques : le livre », 1982, p. 51-55
- Suzuki Gyô 鈴木行, « Shashinshû *New York* ni miru WK no editoriaru waku » 写真集『NEW YORK』に見るのWKエディトリアル・ワーク [Le travail éditorial dans le livre *New York* de William Klein], *Studio Voice*, n° 285, septembre 1999, p. 52-53

Wolfgang Tillmans

- Ault Julie, « The Subject Is Exhibition (2008). Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », in Jäger Joachim (dir.), *Wolfgang Tillmans : Lighter* (cat. expo.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 15-22
- Gotô Shigeo 後藤繁雄, « Vorufugangu Tirumansu to no kaiwa » ヴォルフガング・ティルマンスとの会話 [Conversation avec Wolfgang Tillmans], *Invisible Man*, n° 0, octobre 2008, p. 56-59
- Halley Peter, Matsui Midori, Verwoert Jan (dir.), *Wolfgang Tillmans*, Londres, Phaidon, 2004
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, « Vorufugangu Tirumansu. Shashin wo oyogu » ヴォルフガング・ティルマンス. 写真を泳ぐ [Wolfgang Tillmans. Nager dans la photographie], *Geijutsu shinbô* 芸術新潮, vol. 55, n° 12, décembre 2004, p. 94-95
- Itô Toyoko 伊東豊子, « An Interview With Wolfgang Tillmans », *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 62, n° 936, mai 2010, p. 32-41

Kimura Midori 樹村緑, « Vorufugangu Tirumansu no 14 no shitsumon » ヴォルフガング・ティルマンズの14の質問 [Quatorze questions à Wolfgang Tillmans], entretien avec Wolfgang Tillmans, *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 51, n° 771, juin 1999, p. 184-190

Mori Akiko 森晃子 (dir.), *Wolfgang Tillmans* ヴォルフガング・ティルマンズ, Tôkyô, Bijutsu shuppan-sha 美術出版社, 2014

Obrist Hans Ulrich, *Wolfgang Tillmans*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, coll. « The Conversation Series », 2007

Shimizu Minoru 清水穰, « Hihyô no fuzai, shashin no kajô. 1990 nendai ikô no gendai shashin to Tirumansu » 批評の不在、写真の過剰. 一九九〇年代以降の現代写真とティルマンズ [Absence de critique, profusion de photographies. Tillmans et la photographie contemporaine à partir des années 1990], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 54, n° 818, avril 2002, p. 82-87

Shimizu Minoru 清水穰, « Kessaku to kîwâdo de tadoru Tirumansu no subete » 傑作&キーワードで辿るティルマンズのすべて [Retracer l'œuvre de Tillmans à travers ses chefs-d'œuvres et quelques mots-clefs], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 62, n° 936, mai 2010, p. 20-31

Tillmans Wolfgang, « Vorufugangu ha kaku katariki » ヴォルフガングは書く語りき [Ainsi parle Wolfgang], *Bijutsu techô* 美術手帖, n° 858, décembre 2004, p. 145-151

Tsuchiya Seiichi 土屋誠一, « Shashin/nichijô/tenji. Vorufugangu Tirumansu no insutarêshon » 写真/日常/展示. ヴォルフガング・ティルマンズのインスタレーション [Photographie/quotidien/exposition. Les installations de Wolfgang Tillmans], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 56, n° 857 novembre 2004, p. 59-61

Verwoert Jan, « Picture Possible Lives : The Work of Wolfgang Tillmans », in Halley Peter, Matsui Midori, Verwoert Jan (dir.), *Wolfgang Tillmans*, Londres, Phaidon, 2004, p. 34-89

Livres de photographies cités dans la thèse

Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *Senchimentaru na tabi* センチメンタルな旅 [Voyage sentimental], Tôkyô, autoédition, 1971

Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *Shunsetsushô. Shashin-shôsetsu* 春雪抄. 写真小説 [Neige de printemps. Roman photographique], Tôkyô, Foto puranetto フォトプラネット ; Kawade shobô 河出書房, 1999

Araki Nobuyoshi 荒木経惟, *To the Past*, San Francisco, Little Big Man, 2012

Araki Nobuyoshi 荒木経惟, Nan Goldin, *Tokyo Love*, Tôkyô, Ôta shuppan 太田出版, 1994

Fukase Masahisa 深瀬昌久, *Yûgi* 遊戯 [Jeux], Tôkyô, Chûôkôron, coll. « Eizô no gendai » 映像の現代, n° 4, 1971

- Fukuhara Shinzô 福原信三, *Pari to Sênu* 巴里とセーヌ [Paris et la Seine], Tôkyô, Shashin geijutsu-sha 寫眞藝術社, 1922
- Gill Stephen, *Coming up for Air*, Londres, Nobody Press, 2010
- HIROMIX ヒロミックス, *Girls Blue*, Tôkyô, Rokkingu on ロッキング・オン, 1996
- Horino Masao 堀野正雄, *Kamera. Me x Tetsu. Kôsei 1930-1931* カメラ・眼x鉄・構成1930-1931 [Appareil Photo. Œil x Métal. Composition 1930-1931], Tôkyô, Mokuseisha shoin 木星社書院, 1932
- Kimura Ihee 木村伊兵衛, *Pari. Kimura Ihee shashin-shû* パリ. 木村伊兵衛写真集 [Paris. Livre de photographies de Kimura Ihee], Tôkyô, Nora-sha のら社, 1974
- Koishi Kiyoshi 小石清, *Shoka shinkei* 初夏神経 [Nervosité de début d'été], Ôsaka, Maruzen kabushikigaisha Ôsaka shiten 丸善株式會社大阪支店, 1933
- Moriyama Daidô 森山大道, 71 NEW YORK, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 2011
- Moriyama Daidô 森山大道, 71-NY, New York, PPP editions, 2002
- Nagashima Yurie 長島有里枝, *Kazoku* 家族 [Famille], Kyôto, Kôrinsha 光琳社, 1998
- Nagashima Yurie 長島有里枝, *Not six*, Tôkyô, Suitchi paburishingu スイッチパブリッシング [Switch Publishing], 2004
- Nakahira Takuma 中平卓馬, *Gecko/Yamori* やもり [Gecko], San Francisco, Little Big Man, 2013
- Nakahira Takuma 中平卓馬, *Naze, shokubutsu-zukan ka* なぜ、植物図鑑か [Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ?], Tôkyô, Shôbunsha 晶文社, 1973
- Nakahira Takuma 中平卓馬, *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kôï* サーキュレーションー日付、場所、行為 [Circulation. Date, Place, Events], Tôkyô, Oshirisu オシリス [Osiris], 2012
- Parr Martin, *Japonais endormis*, Paris, Galerie du Jour, Agnès B, 1998
- Sugimoto Hiroshi 杉本博司, *In Praise of Shadows* (cat. expo.), Kyôto, Kôrinsha 光琳社, 1999
- Teller Juergen, *Ed in Japan*, Paris, Purple, 2006
- Wolf Michael, *Tokyo Compression*, Berlin, Peperoni Books, 2010
- Yoshiyuki Kôhei 吉行耕平, *Dokyumento. Kôen* ドキュメント. 公園 [Document. Le parc], Tôkyô, Seibunsha せぶん社, 1980
- Yoshiyuki Kôhei, *Kobei Yoshiyuki. The Park*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007
- Punctum Times*, n° 12 : « Suzuki Risaku. Tôno » 鈴木理策・遠野, avril 2010
- Punctum Times*, n° 16 : « Ômori Katsumi x Kawauchi Rinko. Istanbul » 大森克己 x 川内倫子・ISTANBUL, décembre 2012

Bibliographie connexe

Civilisation, culture et littérature japonaises

- Atlan Corinne, *Entre deux mondes. Traduire la littérature japonaise en français*, Paris, Inventaire/Invention, 2005
- Atlan Corinne, Bianu Zéno, *Haïku du XX^{ème} siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007
- Barthes Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1970
- Bashô, *Le Haïkaï selon Bashô. Propos recueillis par ses disciples*, trad. fr. René Sieffert, Paris, Presses Orientalistes de France, 1989
- Berque Augustin, Sauzet Maurice, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004
- Buci-Glucksmann Christine, *L'Esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001
- Christin Anne-Marie, « L'écriture japonaise au regard de l'alphabet », in Galan Christian, Fijalkow Jacques (dir.), *Langue, lecture et école au Japon*, Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 43-54
- Ferrier Michaël, « La tentation du Japon chez les écrivains français », in Ferrier Michaël (dir.), *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles, Philippe-Picquier, 2003, p. 33-55
- Forest Philippe, « Post-japonisme ou néo-japonisme ? », *Art Press*, n° 284, novembre 2002, p. 57-58
- Forest Philippe, « La beauté du contresens. Roman du Je, watakushi shôsetsu, hétérographie », in *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, Cécile Default, coll. « Allaphbed », 2005, p. 11-28
- Hijiya-Kirschner Irmela, « L'inspiration autobiographique. Le *shishôsetsu* dans la littérature japonaise contemporaine. La vivacité d'un genre prétendu mort », in De Vos Patrick (dir.), *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, Arles, Picquier, 1999, p. 46-61
- Hladik Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Wavre, Mardaga, 2008
- Honoré Jean-Paul, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993) », *Mots*, n° 41 : « Parler du Japon », décembre 1994, p. 9-55
- Isozaki Arata 磯崎新, Kenchiku ni okeru « Nihon-teki na mono » 建築における「日本的なもの」 [La « japonité » en architecture], Tôkyô, Shinchô-sha 新潮社, 2003
- Katô Shûson, « Haïku et environnement hétérogène : dans l'éblouissement d'un éclair », *Daruma*, n° 3, printemps 1998, p. 235-258

- Katô Shûson, « Le haïku, mesure du monde », in Pigeot Jacqueline, Rotermund Hartmut O. (dir.), *Le Vase de Béryl. Études sur le Japon et la Chine. En hommage à Bernard Frank*, Arles, Philippe Picquier, 1997, p. 458-465
- Katô Shûichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, coll. « Réseau Asie », 2009
- Katô Shûichi, « Le temps et l'espace dans la culture japonaise », in Jouffroy Alain (dir.), *Écritures japonaises*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 37-48
- Kawamoto Kôji, *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*, Tôkyô, University of Tokyo Press, 2000
- Kawanabe Yasuaki, Villain Franck (dir.), *Revue des sciences humaines*, n° 282 : « Le Haïku vu d'ici », avril-juin 2006
- Keene Donald, *Les Journaux intimes dans la littérature japonaise*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2003
- Kervern Alain, *Malgré le givre*, Romillé, Folle Avoine, 1987
- Koga Toshiaki, « La japonité dans la typographie », *Back Cover*, n° 6 : « numéro spécial Japon », 2013, p. 38-42
- Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé. Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris, Hermann, 2001
- Lucken Michael, « L'art d'Edo, un art du vingtième siècle », *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, n° 12, 2005, p. 277-306
- Lucken Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001
- Natsuishi Ban.ya 夏石番矢, « Le haïku contemporain et ses possibilités », *Daruma*, n° 5, printemps 1999, p. 61-76
- Ozawa Takeshi 小沢健志 (dir.), *Minzoku to dentô 民族と伝統* [Peuples et traditions], Tôkyô, Shôgakukan 小学館, coll. « Nihon Shashin Zenshû » 日本写真全集 [Anthologie de la photographie japonaise], vol. 9, 1987
- Ozaki Mariko 尾崎真理子, *Écrire au Japon. Le roman japonais depuis les années 1980* [*Gendai nihon no shôsetsu 現代日本の小説*, 2007], trad. fr. Corinne Quentin, Arles, Philippe Picquier, 2012
- Pigeot Jacqueline, « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne », *Extrême-Orient – Extrême-Occident*, n° 12, 1990, p. 109-138
- Pons Philippe, « Livres », in Berque Augustin (dir.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994, p. 299
- Sei Shônagon, *Notes de chevet* [*Makura no sôshi 枕草子*], trad. fr. André Beaujard, Paris, Gallimard ; Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 2005

- Siary Gérard, « Les origines du *shishōsetsu*. Je n'est pas un autre que vous et moi », in Forest Philippe, Gauguin Claude (dir.), *Les Romans du Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 273-299
- Simon-Oikawa Marianne, « Du ciel à la page : la référence constellative dans la poésie concrète japonaise », *Europe*, n° 1933-1934 : « Littérature et peinture », janvier-février 2007, p. 208-226
- Takemitsu Toru, « Musique japonaise traditionnelle et contemporaine », in Takiguchi Shuzo, Isozaki Arata (dir.), *Ma. Espace-temps du Japon* (cat. expo.), Paris, Musée des arts décoratifs, 1978, n. p.
- Vande Walle Willy, « Vitalité d'un "art secondaire" : le *baiku* », in De Vos Patrick (dir.), *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, Arles, Philippe Picquier, 1989, p. 89-106

Histoire de l'édition et de la presse

- Amar Pierre-Jean, « La presse, le livre et le photojournalisme », in *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, 1997, p. 92-113
- Baudrin Jean-Nicolas, « Le rôle des périodiques dans le mouvement pictorialiste », in Michelle Debat (dir.), *La Photographie et le livre*, Paris, trans photographic press, 2003, p. 66-83
- Chartier Roger, Martin Henri-Jean, *Histoire de l'édition française*, tome 1 : « Le livre conquérant, du Moyen Âge au milieu du xvii^e siècle », Paris, Promodis, 1982
- Desachy Éric, Mandery Guy (dir.), *La Guilde du livre. Les albums photographiques, Lausanne, 1941-1977*, Paris, Les Yeux Ouvert, 2012
- Dewitz Bodo von (dir.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973*, Göttingen, Steidl, 2001
- Faucheux Pierre, « Les métamorphoses du livre à partir de 1946 », in Chartier Roger, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », Paris, Bayard ; Paris, Cercle de la librairie, 1991, p. 416
- Gervais Thierry, Morel Gaëlle, « Les formes de l'information. 1843-2002 : De la presse illustrée aux médias modernes », in Gunther André, Poivert Michel (dir.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 303-355
- Gervais Thierry, Morel Gaëlle, « Presse et photographie », in *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre et Reconnaître », 2008, p. 106-145
- Gunther Thomas Michael, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition », in Frizot Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 555-580
- Hara Hiromu 原弘, *Hara Hiromu : gurafikku dezain no genryū* 原弘 : グラフィック・デザインの源流 [Hara Hiromu : le design graphique à la source], Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 1985

- Kaneko Ryûichi 金子隆一, « *Asahigurafu ni miru gurafu kôsei no henyô to sono imi* » 『アサヒグラフ』に見るグラフ構成の変容とその意味 [Les modifications de mise en pages des journaux illustrés et leur signification, à travers l'exemple d'*Asahigraph*], in Mori Hitoshi 森仁史 (dir.), *Shikaku no shôwa* 視覚の昭和 [Le regard pendant l'ère Shôwa], Matsudo, Matsudo-shi kyôiku iinkai 松戸市教育委員会, 1999, p. 88-99
- Morioka Yoshiyuki 森岡督行, *Books on Japan 1931-1972. Nihon no taigai senden gurafu-shi* 日本の対外宣伝グラフ誌 [Magazines illustrés japonais de propagande], Tôkyô, BNN, 2012
- Ono Hisanobu 小野尚信, « Shashin insatsu no rekishi » 写真印刷の歴史 [Histoire de l'impression photographique], in Ozawa Takeshi 小沢健志 (dir.), *Foto jânarizumu* フォトジャーナリズム [Photojournalisme], Tôkyô, Shogakukan 小学館, coll. « Nihon shashin zenshû » 日本写真全集 [Anthologie de la photographie japonaise], vol. 10, 1987, p. 169-171
- de Puineuf Sonia, « Aux origines de la révolution graphique : les enjeux du nouveau livre », in Dupeyrat Jérôme, Guiral Catherine (dir.), *L'Écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, Paris, B42, 2013, p. 121-134
- René Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 18-33
- Renoult Daniel, « La mise en page », in Chartier Roger, Martin Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 4 : « Le livre concurrencé 1900-1950 », Paris, Bayard ; Paris, Cercle de la librairie, 1991, p. 400-410
- Rosenblum Naomi, « Mots et images : photographie et presse de 1920 à 1980 », in *Une histoire mondiale de la photographie*, nouvelle édition, trad. fr. Julie David, Paris, Abbeville, 1996, p. 462-515
- Takazawa Kenji タカザワケンジ, « Shashin zasshi no jidai. Shashin jidai (Byakusha shobô) no jidai. Sono ichi » 写真雑誌の時代・『写真時代』(白夜書房)の時代・その一 [Le règne des magazines de photographie. L'époque de *Shashin jidai* (éditions Byakuya shobô), partie n° 1], *Photographica*, vol. 17, hiver 2009, p. 154-159
- Tanaka Ikkô 田中一光 (dir.), *Tanaka Ikkô. Design no sekai* 田中一光. デザインの世界 [Tanaka Ikkô. Le monde du design], Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1987
- Tschichold Jan, *Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliophilen*, Stuttgart, Verlag Wedekind, 1930
- Tschichold Jan, *Livre et typographie (Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie)*, 1987, trad. fr. Nicole Casanova, Paris, Allia, 1994
- Vox Maximilien, « Le livre contemporain. Justification et format », *Arts et métiers graphiques*, n° 1, juillet 1927, p. 37-44

Livre d'artiste

- Aarons Philip E., Roth Andrew (dir.), *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, New York, PPP Editions ; Zürich, JRP Ringier, 2009
- Alloway Lawrence, « Artists as Writers, Part Two : The Realm of Language », *Artforum*, avril 1974, p. 34
- Brogowski Leszek, « Bibliothèque d'œuvres », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 37-49
- Brogowski Leszek, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in Mélois Clémentine (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 107-132
- Brogowski Leszek, « Plis, pages et pliage : “dans l'écartement levé par le doigt” », in *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2010, p. 213-239
- Brogowski Leszek, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de “mes” livres », in Jolivet Yves (dir.), *Le Livre et l'artiste*, Marseille, Le Mot et le reste, 2007, p. 153-188
- Brogowski Leszek, Moeglin-Delcroix Anne, Noury Aurélie (dir.), *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Incertain Sens, coll. « Collection grise », 2013
- Brogowski Leszek, Noury Aurélie, « One Page Magazines », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 28, mars 2013, n. p.
- Brouws Jeff, Burton Wendy, Zschiegner Hermann, *Various Small Books*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2013
- Corbel Laurence, « Les éditions d'artistes depuis les années 1960 : livres, revues et multiples », *Perspective*, vol. 2009-4, décembre 2009, p. 581-588
- Dupeyrat Jérôme, « “As cheap and accessible as comic books” : l'utopie démocratique du livre d'artiste », *ΔΛΦ*, n° 3, octobre 2012, p. 11-29
- Dupeyrat Jérôme, « Coprésence et coproduction. Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes “conceptuels” », in Méaux Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 157-174
- Dupeyrat Jérôme, *Les Livres d'artistes. Entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat en esthétique, Université Rennes 2, 2012
- Dupeyrat Jérôme, « Zines of the zone », *Tombolo*, 28 septembre 2014 [en ligne] : <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/zines-of-the-zone/> (consulté le 12 octobre 2014)
- Dupeyrat Jérôme, Guiral Catherine, « L'art du XXI^e siècle : un art édité (répétitions et différences) », in Amblard Jacques, Coëllier Sylvie (dir.), *L'Art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 207-217

- Hohlfeldt Marion, « Marginal Media. Le livre d'artiste à l'exposition », *Art Présence*, n° 39, juillet-septembre 2001, p. 22-39
- Keller Christoph, « Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres et l'art – quelques Smacks® sur fond de crise relationnelle », *Back Cover*, n° 2, printemps-été 2009, p. 42-49
- Linker Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » (1980, trad. Jérôme Glicenstein, Anne Moeglin-Delcroix), *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 13-17
- Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain* (édition revue et corrigée), Marseille, Le Mot et le reste ; Paris, BnF, 2012
- Moeglin-Delcroix Anne, « Les deux faces de la photographie dans le livre d'artiste », *La Recherche photographique*, n° 19, automne 1995, p. 90-99
- Moeglin-Delcroix Anne, « Livres d'artistes et collection » (1991), *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 41-64
- Moeglin-Delcroix Anne, « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? » [1993], in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 65-99
- Phillpot Clive, « Booktrek : la prochaine frontière » (1990), *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », 2008, p. 19-20
- Rowell Margit, in *Ed Ruscha Photographe* (cat. expo.), Göttingen, Steidl, 2006
- Wilson Martha, « Artists Book as Alternative Space », in *Artists Books : Bookworks* (cat. expo.), Melbourne, Ewing and George Paton Galleries, 1978, disponible en ligne : http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php.

La photographie exposée

- Bauret Gabriel, « Notes sur la mise au mur comme détournement », *Les Cahiers de la photographie*, n° 7 : « Les espaces photographiques : la galerie », 1982, p. 24-25
- Chabert Garance, « Diane Arbus, Rétrospective imprimée, 1960-1971 », *art21*, n° 21, février-mars 2009, p. 62-64
- Chabert Garance, Mole Aurélien, « Artistes iconographes », *art21*, n° 25, hiver 2009-2010, p. 18-27
- Chabert Garance, Mole Aurélien, « Artistes-iconographes : Méta-images et hyperliens », *L'Art même*, n° 54, mars-avril-mai 2012, p. 6-8
- Chabert Garance, Mole Aurélien, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », in Morel Gaëlle (dir.), *Les Espaces de l'image* (cat. expo.), Montréal, Le Mois de la Photo, 2009, p. 178-189

- Chaillou Timothée, « Documentalistes-iconographes », *L'Art même*, n° 50, mars-avril-mai 2011, p. 12-15
- Eguchi Minami 江口みなみ, « 1930 nendai shotô ni okeru tenji dezain : Doitsu kôsaku-renmei shuzai *Eiga to shashin*-ten no Nihon junkai wo chûshin to shite » 1930年代初頭における展示デザイン：ドイツ工作連盟主催「映画と写真」展の日本巡回を中心として [La scénographie d'exposition au début des années 1930 : autour des versions itinérantes au Japon de l'exposition *Film und Foto*, par le Deutscher Werkbund], *Bigaku* 美学, n° 241, décembre 2012, p. 73-84
- Fleig Alain, « Photographie/dromoscopie », *Les Cahiers de la photographie*, n° 7 : « Les espaces photographiques : la galerie », 1982, p. 5-8
- Froger Lilian, « Transposition : l'exposition *The Family of Man* au Japon », *2.0.1*, n° 5, mars 2011, p. 25-28 ; 47-52
- Grossi Frédéric, Simon Vincent, « La photographie exposée », entretien avec Robert Delpire, *Palais*, n° 15 : « L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937 », printemps 2012, 74-81
- Hara Hiromu 原弘, « El Rishittsukii no shashin-teki sakuhin » El・リッツキーの写真的作品 [Les œuvres photographiques d'El Lissitzky], *Kôga* 光画, vol. 2, n° 9, septembre 1933, p. 225-228
- Hara Hiromu 原弘, « Shashin tenran no hitotsu no keishiki to shite » 写真展覧の一つの形式として [L'exposition de photographies comme forme], *Kôga* 光画, vol. 2, n° 8, août 1933, p. 216-217
- Hidaka Yû 日高優, « Wiriāmu Eguruston "Pari-Kyôto"ten » ウィリアム・エグルストン「パリ—京都」展 [L'exposition *Paris-Kyôto* de William Eggleston], *Asabi kamera* アサヒカメラ, n° 1006, septembre 2010, p. 186-187
- Iizawa Kôtarô 飯沢耕太郎, *Me kara me he : shashinten wo aruku 2001-2003* 眼から眼へ・写真展を歩く 2001-2003 [De l'œil au regard : visiter les expositions de photographie. 2001-2003], Tôkyô, Misuzu shobô みすず書房, 2004
- Kawahata Naomichi 川畑直道, « Shashin to kûkan no yûgô wo mezashite. Nûyôku-bankoku-hakurankai ni okeru Yamawaki Iwao no shashin-hekiga » 写真と空間の融合をめざして。ニューヨーク万国博覧会における山脇巖の写真壁画 [Prétendre à la fusion de la photographie et de l'espace. Les *photomurals* de Yamawaki Iwao pour l'Exposition universelle de New York], in Becker Heinz H., Nakano Toshio 中野敏雄 (dir.), *Baubausu no shashin* バウハウスの写真 [La photographie au Bauhaus], Kawasaki, Kawasaki-shi shimin myûjiamu 川崎市市民ミュージアム, 1997, p. 46-61
- Kobayashi Mika 小林美香, « Shashin/tenji/kûkan. Shashin tanjô kara Kurichan Borutanski made » 写真/展示/空間。写真誕生からクリスチャン・ボルタンスキーまで [Photographie/exposition/espace. De la naissance de la photographie à Christian Boltanski], in Miyamoto Ryûji 宮本隆二, Yasumi Akihito 八角聡仁 (dir.), *Gendai shashin no riariti* 現代写真のリアリティ [La réalité de la photographie contemporaine], Tôkyô, Kadokawa gakugei 角川学芸, 2003, p. 276-289

- Kobayashi Mika 小林美香, « Sukima wo miru koto : Shashin to tenjikûkan / Shashin no tenjikûkan » 隙間を見ること : 写真と展示空間／写真の展示空間 [Regarder les interstices : la photographie et l'espace d'exposition / l'espace d'exposition de la photographie], *Gendai no Me* 現代の眼, n° 534, juin-juillet 2006, p. 2-4
- Kobayashi Mika 小林美香, « Tenji no chikara. Shôri he no michi-ten to Heruberuto Baiyâ no tenji dezain wo megutte » 展示の力. 「勝利への道」展とヘルベルト・バイヤーの展示デザインをめぐって [La force de l'exposition. À propos de l'exposition *Road to Victory* et du design d'exposition par Herbert Bayer], *Bigaku* 美学, vol. 53, n° 2, printemps 2003, p. 56-69
- Kuraishi Shino 倉石信乃, « Kurayami ha jûbun ni gakushû sareuru ka. Shashin tenji no genzai » 暗闇は十分に学習されうるか. 写真展示の現在 [Peut-on bien apprendre dans le noir ? L'exposition de la photographie aujourd'hui], *Bijutsu techô* 美術手帖, vol. 51, n° 779, novembre 1999, p. 79
- Lotz Wilhelm, « Film und Foto » (1929), in Lugon Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 80-83
- Lugon Olivier, « Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie », *ArtPress* 2, n° 34 : « La photographie. Un art en transition », août-septembre-octobre 2014, p. 80-86
- Lugon Olivier, « Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans l'exposition "Signs of Life" (1976), *Études Photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 6-28
- Lugon Olivier, « Edward Steichen scénographe d'exposition », in Brandow Todd, Ewing William A. (dir.), *Steichen. Une épopée photographique* (cat. expo.), Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 267-273
- Lugon Olivier, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études Photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 97-118
- Lugon Olivier, « La photographie des typographes », *Études Photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 100-119
- Lugon Olivier, « L'exposition moderne de la photographie », in Morel Gaëlle (dir.), *Les Espaces de l'image* (cat. expo.), Montréal, Le Mois de la Photo, 2009, p. 201-211
- Lugon Olivier, « "Musées sans mur" et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *La Revue de l'art*, n° 175, mars 2012, p. 27-35
- Mitsuda Yuri 光田由里, « Shashin to tenji no genzai. Futatsu no media no jikan to basho » 写真と展示の現在. 二つのメディアの時間と場所 [La photographie et l'exposition aujourd'hui. Le temps et l'espace dans ces deux médias], *Shashin kûkan* 写真空間, n° 2, 2008, p. 10-28
- Roubert Paul-Louis, « La photographie au Salon, utopies et ambitions », *ArtPress*, numéro spécial n° 21 : « Oublier l'exposition », 2000, p. 40-43
- Staniszewski Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Massachusetts) ; London MIT Press, 1998

- Steichen Edward, *Za Famirû obu man* ザ・ファミリー・オブ・マン [The Family of Man], Tôkyô, Keizai shinbusha 経済新聞社, 1956
- Tomita Akiko 富田秋子, « Tenji suru » 展示する [Exposer], entretien avec Onaka Kôji et Kanemura Osamu, *Studio Voice*, vol. 367, juillet 2006, p. 36-37
- Verhagen Erik, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études Photographiques*, n° 22, octobre 2008, p. 118-139
- Yamamoto Sae 山本佐恵, « 1940 nen Nûyôku-banpaku ni shuppin sareta shashin-hekiga “Nippon Sangyô” ni miru “hôtô shashin” no eikyô » 1940年ニューヨーク万博に出品された写真壁画《日本産業》にみる「報道写真」の影響 [L'influence du photoreportage sur le *photomural* « Nippon Sangyô » à l'Exposition universelle de New York en 1940], *Dezaingaku kenkyû* デザイン学研究, vol. 56, n° 2, 2009, p. 63-72
- Yamawaki Iwao 山脇巖, « Atarashii tenrankai keshiki to shashin » 新しい展覧会景色と写真 [De nouvelles façons d'exposer la photographie], *Asahi kamera* アサヒカメラ, vol. 16, n° 4, octobre 1933, p. 398-401

Sur l'exposition

- Abensour Dominique, *L'Art et son exposition*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, coll. « Muséales », 2012
- Bakouri Nawal, « Sur l'exposition. Montrer le graphisme en France », *Étapes*, n° 215, septembre 2013, p. 210-212
- Buren Daniel, « Fonction de l'atelier » (1971), in *Les Écrits. 1965-2012*, vol. 1 : « 1965-1995 », Paris, Flammarion, 2012, p. 185-194
- Déotte Jean-Louis, Lauxerois Jean, *Le Musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?*, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, coll. « Études et recherche », 1997
- Glicenstein Jérôme, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009
- Hegewisch Katharina, Klüser Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, éditions du Regard, 1998
- Kihm Christophe, « De l'exposition au programme », entretien avec Marc-Olivier Wahler, *Palais*, n° 15 : « L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937 », printemps 2012, p. 182-205
- Leguillon Pierre, « Oublier l'exposition avec un luxe de détails », *ArtPress*, hors-série n° 21 : « Oublier l'exposition », 2000, p. 13-14
- Martin Jean-Philippe, Mercier Jean-Pierre, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions », *ArtPress*, numéro spécial n° 26 : « Bandes d'auteurs », 2005, p. 90-97

- Nakajima Masatoshi 中島理壽 (dir.), *Nihon no bijutsu tenran kaisai jisseki 1945-2005* 日本の美術展覧会開催実績 : 1945-2005 [Répertoire des expositions d'art au Japon 1945-2005], Tôkyô, Kokuritsu Shin-bijutsukan 国立新美術館, 2010
- O'Doherty Brian, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, Zürich, JRP Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », 2008
- Poinsot Jean-Marc, « Dénî d'exposition », in Bourel Michel (dir.), *Art conceptuel I : On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner* (cat. expo.), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1988, p. 13-21
- Poinsot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel ; Genève, Mamco, 2008
- Tomii Reiko, « Dissolution de l'exposition : Hi Red Center et Matsuzawa Yutaka », in Armleder John, Copeland Mathieu, Le Bon Laurent (et al.), *Vides, une rétrospective* (cat. expo.), Paris, Centre Pompidou ; Zürich, JRP Ringier, 2009, p. 437-442
- Collectif, *ArtPress* 2, n° 36 : « Les expositions à l'ère de leur reproductibilité », février-mars-avril 2015

Références générales

- Ardenne Paul, « Sur l'art contemporain du “presque rien” », *Omnibus*, n° 15, janvier 1996
- Aubart François, « Histoires d'archives », *02*, n° 51, automne 2009, p. 21-30
- Barthes Roland, « La mort de l'auteur » (1968), in *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45
- Barthes Roland, « L'intervalle », in *Œuvres complètes*, tome V (1977-1981), nouvelle édition corrigée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 175-177
- Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Points, coll. « Essais », 1982
- Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975
- Baudin Katia, « Le banal... à la conquête de l'art contemporain », in Cordonnier Anne, Dion Marie-Pierre, Faure Frédéric (dir.), *160 Ans de photographie en Nord – Pas de Calais*, Arles, Actes Sud ; Roubaix, Association des conservateurs des musées du Nord – Pas de Calais, 2001, p. 58-63
- Bégout Bruce, *La Découverte du quotidien* (2005), nouvelle édition, Paris, Allia, 2010
- Bégout Bruce, « Le mensonge quotidien », *Échappées*, n° 1, janvier 2013, p. 40-44
- Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003

- Borione Patrick, « Quelques nuances de blanc dans l'album », *Hors cadre[s]*, n° 2, mars-septembre 2008, p. 6-9
- Chavanne Blandine, Dary Anne (dir.), « *Regarde de tous tes yeux, regarde* ». *L'art contemporain de Georges Perec* (cat. expo.), Nantes, musée des beaux-arts de Nantes ; Dole, musée des beaux-arts de Dole, 2008
- Cheng François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991
- Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters Vrin, 2000
- Dessons Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21 : « Brièveté et écriture », 1991, p. 3-11
- Eco Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, 2010
- Iser Wolfgang, *L'Appel du texte. L'Indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. fr. Vincent Platini, Paris, Allia, 2002
- Joly Patrice, « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants », *02*, n° 66, été 2013, p. 53-58
- Montandon Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993
- Munroe Alexandra (dir.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860-1989* (cat. expo.), New York, Guggenheim, 2009
- Nakajima Izumi, « From Rental Galleries to Alternative Spaces », in Chong Doryun, Hayashi Michio, Kajiya Kenji, Sumimoto Fumihiko (dir.), *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989. Primary Documents*, New York, MoMA, 2012, p. 300-301
- Pagès Jean-Luc, « La faute à Doubrovski », in Forest Philippe, Gauguin Claude (dir.), *Les Romans du Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 79-97
- Perec Georges, « Approches de quoi ? », in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1989, p. 9-13
- Perec Georges, « Lire : esquisse socio-physiologique », in *Penser/ classer*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 107-125
- Peyré Yves, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001
- Redstone Elias, *Archizines*, Londres, Bedford Press, 2011

Ressources

Ceschel Bruno, Feustel Marc, Vartanian Ivan, « Eventually – Book Making as a Performative Practice », table ronde, salon Unseen, Amsterdam, 27 septembre 2013

Coignet, Rémy, blog *Des livres et des photographies* : deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr

Evans Jason, « Statement », *Contemporary Japanese Photobooks* [en ligne], 18 juillet 2012 : <http://contemporaryjapanesephotobooks.tumblr.com/#!/post/27481210410/statement-by-jason-evans> (consulté le 11 décembre 2014)

Vartanian Ivan, « Statement », *Contemporary Japanese Photobooks* [en ligne], 18 juillet 2012 : <http://contemporaryjapanesephotobooks.tumblr.com/#!/post/27481236772/statement-by-ivan-vartanian> (consulté le 11 décembre 2014)

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Color Photographs by William Eggleston*, New York, MoMA, 25 mai – 01 août 1976 [en ligne] : http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5391/releases/MOMA_1976_0051_40.pdf?2010

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Contemporary Japanese Photobooks*, Londres, The Photographer's Gallery, 13 juillet – 9 septembre 2012

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Japanese Photobooks Now*, Le Bal, Paris, 27 avril – 8 mai 2011

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *New Japanese Photography*, New York, MoMA, 27 mars – 19 mai 1974 [en ligne] : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5101/releases/MOMA_1974_0032_29.pdf?2010

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Photographs by Stephen Shore*, New York, MoMA, 08 octobre 1976 – 02 janvier 1977 [en ligne] : www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5440/releases/MOMA_1976_0100_88.pdf?2010

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Pierre Leguillon présente, Diane Arbus : rétrospective imprimée, 1960-1971*, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines, 28 mars – 07 juin 2009

Anonyme, dossier de presse de l'exposition *Rinko Kawauchi*, Londres, The Photographer's Gallery, 05 mai – 09 juillet 2006

A

Abbe, Dan 8, 74
 Abramović, Marina 255, 256
 Albin-Guillot, Laure 55
 Andô, Tadao 33
 Andre, Carl 215
 Arakawa, Shûsaku 105, 169
 Araki, Nobuyoshi 17, 20, 32, 33, 34, 65, 69,
 70, 71, 72, 78, 80, 82, 83, 84, 88, 89, 97,
 105, 113, 115, 117, 121, 122, 123, 124,
 126, 127, 135, 159, 161, 166, 169, 170,
 190, 198, 206, 207, 239, 267, 269, 270
 Araki, Toyohisa 119
 Arbaïzar, Philippe 10, 42
 Arbus, Diane 86, 205
 Ardenne, Paul 114
 Atget, Eugène 9
 Atlan, Corinne 145
 Attinger, Irène 201
 Aubart, François 172
 Aya, Tomoka 59

B

Badger, Gerry 9, 11, 12, 15, 17, 137, 173, 174,
 183, 184, 198, 209, 267
 Baker, Simon 42, 106, 195, 240
 Barry, Robert 215
 Barthes, Roland 147, 148, 182, 235
 Bashô [Matsuo Bashô, dit] 147
 Batho, John 130
 Baudelaire, Charles 147
 Bauret, Gabriel 263
 Bayer, Herbert 217, 220, 221
 Beato, Felice 110
 Becher, Bernd 163, 168, 173
 Becher, Hilla 163, 168, 173
 Bégout, Bruce 137
 Ben 168
 Bertolotti, Alessandro 16
 Bianu, Zéno 145
 Billingham, Richard 125
 Blanquart-Évrard, Louis-Désiré 34
 Boltanski, Christian 12, 163, 168
 Bonnefoy, Yves 149
 Boulouch, Nathalie 130
 Bouvet, Patrick 33
 Breton, André 145

Brogowski, Leszek 29, 196, 199, 200, 211,
 212
 Buren, Daniel 243
 Burton, William Kinninmond 54

C

Calle, Sophie 122
 Company, David 11, 205
 Cartier-Bresson, Henri 9, 61, 128
 Celant, Germano 220
 Ceschel, Bruno 252
 Chabert, Garance 232
 Chandler, David 240
 Chartier, Roger 199
 Chéronnet, Louis 55
 Chéroux, Clément 161, 187
 Chevrier, Jean-François 164
 Chioretto, Eder 181
 Christin, Anne-Marie 180
 Claass, Arnaud 189
 Clark, Larry 122, 155
 Closky, Claude 168
 Cotton, Charlotte 188, 189
 Cromer, Gabriel 55

D

Daems, Anne 189
 Damisch, Hubert 243
 Davison, George 54
 Day, Corinne 156
 Dewitz, Bodo von 12
 Doisneau, Robert 9
 Domon, Ken 30, 31, 56, 110, 115, 133, 147,
 198
 Donnot, Kévin 205
 Doubrovsky, Serge 120
 Du Camp, Maxime 34
 Dugan, Thomas 221
 Dupeyrat, Jérôme 13, 229, 244
 Dupin, George 205

E

Edström, Anders 189
 Eggleston, William 69, 86, 115, 130, 131, 134,
 160, 190

Eguchi, Hiroshi 99, 100, 103
 Ellerston, Karrin 149
 Elsen, Ed van der 204, 205
 Emerson, Peter Henry 54
 Engström, J. H. 189, 213, 269
 Enokura, Kôji 245
 Epaminonda, Haris 232
 Evans, Jason 23, 208, 209
 Evans, Peter 209
 Evans, Walker 158, 205

F

Faucheux, Pierre 173
 Feil, Marcel 47
 Feldmann, Hans-Peter 163, 168, 216
 Fernández, Horacio 14, 203, 211, 269
 Fleig, Alain 222, 263
 Forest, Philippe 21, 45, 112, 116
 Fozza, Jean-Claude 260
 Frank, Robert 9, 69, 71, 96, 155, 204, 269
 Friendlander, Lee 86
 Froment, Aurélien 184, 232
 Fukase, Masahisa 18, 38, 72, 95, 121, 122
 Fukuhara, Rôsô 146
 Fukuhara, Shinzô 34, 59, 146
 Fulford, Jason 189
 Fulton, Hamish 12
 Furuya, Seiichi 121

G

Garat, Anne-Marie 260
 Genet, Jean 40
 Genette, Gérard 46
 Gierstberg, Frits 127
 Gill, Stephen 154
 Glicenstein, Jérôme 219, 220
 Gochô, Shigeo 121
 Godard, Jean-Luc 174
 Goldin, Nan 122, 123, 124, 125, 127, 155, 161, 190, 236, 266
 Gotô, Shigeo 64, 74
 Graham, Dan 236
 Grcic, Konstantin 33
 Gropius, Walter 44
 Guiral, Catherine 13
 Gursky, Andreas 164, 204

H

Hamaya, Hiroshi 18
 Hara, Hiromu 59, 217
 Hatakeyama, Naoya 110, 111, 188

Hattori, Kazunari 50
 Heartfield, John 15
 Heiting, Manfred 16, 31, 83
 Herrigel, Eugen 151
 Higgins, Dick 12, 215
 Hijikata, Tatsumi 40
 Hijiya-Kirschner, Irmela 87
 Himeno, Nozomi 94
 Hiraki, Osam [Osamu] 85
 Hirano, Taro 74
 Hirasawa, Kenji 252
 HIROMIX 69, 70, 124, 158, 159, 160, 161, 268
 Hohlfeldt, Marion 199
 Holborn, Mark 41
 Horie, Toshiyuki 176
 Horino, Masao 27, 36
 Hosoe, Eikô 40, 48, 49, 72, 75, 133, 198, 200, 221
 Huebler, Douglas 215
 Hyakuda, Yuki 228

I

Ichida, Sôta 54
 Iizawa, Kôtarô 18, 19, 26, 48, 68, 69, 70, 80, 88, 121, 123, 152, 224, 267, 269
 Imai, Tomoki 208
 Imamura, Hiroshi 260
 Iseki, Ken 206
 Iser, Wolfgang 183
 Ishihara, Etsurô 59
 Ishii, Shinji 173
 Ishikawa, Naoki 227
 Ishimoto, Yasuhiro 44, 57, 75, 133
 Ishiuchi, Miyako 95
 Isozaki, Arata 189, 190
 Itagaki, Takao 146, 216
 Itami, Gô 252

J

Jaccottet, Philippe 149
 Jacob, Luis 232
 Jarmusch, Jim 269
 Jouffroy, Alain 83

K

Kai, Yoshiaki 104
 Kaneko, Ryûichi 11, 17, 18, 19, 267
 Kanemura, Osamu 90, 209
 Katô, Shûichi 145, 175
 Kawabata, Yasunari 151

Kawada, Kikuji 30, 31, 44, 48, 75, 173
 Kawara, On 105, 114, 169
 Kerouac, Jack 149
 Kertész, André 61
 Kiesler, Frederick 60
 Kimura, Ihee 133, 218
 Kishida, Ryûsei 57
 Kitagawa, Kôji 252
 Kitai, Kazuo 95
 Kitajima, Keizô 73, 74
 Kitamura, Nobuhiko 59
 Klein, William 38, 39, 40, 41, 43, 50, 155, 195, 235, 249
 Koga, Toshiaki 190
 Koishi, Kiyoshi 27, 36, 218
 Kosuth, Joseph 215
 Koulechov, Lev 175
 Koyama-Richard, Brigitte 109
 Koyama, Taisuke 252
 Koyanagi, Atsuko 59
 Krull, Germaine 35
 Kurata, Seiji 32, 73

L

Lange, Christy 139, 142
 Le Corbusier 56
 Lee, U-Fan 152
 Léger, Fernand 39
 Leguillon, Pierre 205, 216, 232
 Leibowitz, Annie 33
 Lemagny, Jean-Claude 69
 LeWitt, Sol 12, 215
 Linker, Kate 12, 76, 215
 Lippard, Lucy 12
 Lissitzky, El 36, 220
 Long, Richard 12
 Lotz, Wilhelm 217
 Lucken, Michael 122
 Lugon, Olivier 25, 217
 Lunn, Harry 58

M

Machiguchi, Satoshi 50, 94, 262
 Mallarmé, Stéphane 180
 Marker, Chris 39
 Masaoka, Shiki 146, 147
 Matsue, Taiji 208
 Matsuzaki, Shinji 54
 McGinley, Ryan 23, 125
 Méaux, Danièle 26, 44
 Meyerowitz, Joel 130, 131
 Midorikawa, Yôichi 30

Mikhailov, Boris 119
 Mishima, Yukio 49
 Miyagi, Futoshi 100
 Mœglin-Delcroix, Anne 12, 91
 Moholy-Nagy, László 36
 Mole, Aurélien 232
 Moon, Sarah 69
 Morimura, Yasumasa 165
 Moriyama, Daidô 17, 18, 33, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 69, 72, 73, 88, 90, 95, 98, 117, 118, 119, 136, 143, 165, 166, 183, 190, 195, 198, 199, 200, 204, 240, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253
 Morrison, Jasper 33
 Morris, Robert 215
 Motomura, Kazuhiko 71
 Motoyama, Shûhei 90
 Moureau, Nathalie 58, 63, 64
 Murakami, Haruki 119, 138
 Murakami, Ryû 119
 Murakami, Takashi 113, 152

N

Nagashima, Rikako 260
 Nagashima, Yurie 124, 193, 268
 Nakahira, Takuma 17, 41, 43, 118, 119, 121, 133, 134, 135, 143, 144, 183, 190, 242, 244
 Nakajima, Hideki 50
 Nakano, Masataka 68
 Nanjô, Fumio 69
 Narahara, Ikkô 40, 48, 75, 86
 Narahashi, Asako 65, 95
 Nara, Yoshitomo 90
 Natori, Yonosuke 98, 115, 259
 Nerhol [Tanaka Yoshihisa et Iida Ryûta] 252
 Newhall, Beaumont 14
 Newson, Marc 33
 Newton, Helmut 9, 32
 Nishizawa, Ryûe 257
 Noguchi, Isamu 60
 Nojima, Yasuzô 57, 58, 59
 Nori, Claude 10
 Noury, Aurélie 211

O

Obrist, Hans-Ulrich 83
 Ôe, Kenzaburô 44
 Oezcebi, Jasmine 203
 Ogawa, Kazuma 34
 Ohara, Ken 105, 169, 170, 197
 Okada, Takahiko 41

Okimoto, Takashi 88
 Ollman, Leah 224
 Ômori, Katsumi 69, 93
 Onaka, Kôji 59, 73, 95
 Onchi, Kôshirô 57
 Ônishi, Maki 228
 Ônishi, Mitsugu 95
 Ôno, Kazuo 40
 Ono, Ryûtarô 57
 Ono, Yôko 105, 169
 Ôshima, Hiroshi 79
 Ôta, Michitaka 95
 Ôyama, Kôhei 102
 Ozaki, Mariko 67

P

Parfait, Françoise 260
 Parr, Martin 9, 11, 12, 15, 16, 17, 26, 51, 69,
 92, 94, 113, 188, 198, 209, 253, 254,
 256, 267
 Paviot, Alain 58
 Paz, Octavio 149
 Perec, Georges 113
 Perriand, Charlotte 60
 Perry, Matthew 109
 Peyré, Yves 33
 Pflieger, Sylvie 24
 Pfrunder, Peter 10
 Phillpot, Clive 242
 Picasso, Pablo 60
 Pierson, Jack 69
 Pigeot, Jacqueline 180
 Pirsig, Robert M. 152

R

Redstone, Elias 210
 Renger-Patzsch, Albert 167
 Renner, Paul 217
 Richardson, Terry 156
 Rodin, Auguste 57
 Rodtchenko, Alexander 36
 Roh, Franz 36
 Roth, Andrew 12, 15, 16
 Roth, Dieter 168
 Ruscha, Ed 12, 13, 114, 163, 167, 168, 173,
 178, 190, 216, 270

S

Saeki, Shinryô 252
 Sagot-Duvaurox, Dominique 24, 58, 59, 63,
 64

Sakamoto, Junzô 218
 Salgado, Sebastião 33
 Sander, August 166, 167, 170
 Sasaoka, Keiko 74
 Sawada, Tomoko 170
 Sawaragi, Noi 265
 Sayag, Alain 110, 173
 Schaden, Markus 203, 204
 Schawinsky, Xanti 217
 Schwalbe, Anne 252
 Sejima, Kazuyo 257
 Seto, Masato 179
 Shibata, Toshio 165
 Shiga, Lieko 208
 Shimooka, Renjô 109
 Shinohara, Toshiyuki 59
 Shinoyama, Kishin 26, 33, 84, 97, 98, 110
 Shirakami, Masafumi 252
 Shore, Stephen 115, 130, 131, 141, 160, 204,
 260
 Siary, Gérard 120
 Siegelau, Seth 215
 Smithson, Robert 236
 Snyder, Gary 149
 Sontag, Susan 228
 Soth, Alec 92
 Spoerri, Daniel 168
 Starck, Philippe 32
 Steichen, Edward 58, 61, 218
 Steinmetz, Mark 189
 Stieglitz, Alfred 57, 58
 Stillfried, Raimund von 110
 Struth, Thomas 57
 Suei, Akira 88
 Sugimoto, Hiroshi 105, 165, 178, 229, 269
 Sugiura, Kôhei 48, 49
 Suter, Batia 232
 Suzuki, Risaku 93
 Suzuki, Yoshikazu 178
 Suzuki, Yoshio 33
 Sypal, John 74
 Szarkowski, John 37, 259
 Szekely, Martin 33

T

Takagi, Hirosh [Hiroshi] 252
 Takahashi, Kyôji 119
 Takahashi, Pierre 237
 Takamura, Kôtarô 57
 Takanashi, Yutaka 26, 33, 41, 48, 86
 Takano, Ryûdai 95, 137
 Takazawa, Kenji 80
 Takei, Masakazu 90, 223
 Takeuchi, Mariko 65, 77, 259

Taki, Kôji 41, 247
 Takizawa, Hiroshi 252
 Talbot, William Henry Fox 11, 13, 34
 Tanaka, Ikkô 48
 Tanaka, Kôji 119
 Tange, Kenzô 44, 61, 218, 219
 Taniguchi, Akiyoshi 59
 Tanikawa, Shuntarô 18
 Tanizaki, Jun.ichirô 122, 153
 Tatsuki, Yoshihiro 86
 Tawara, Machi 119
 Tayama, Katai 120
 Teller, Juergen 156, 161, 190
 Teramoto, Issei 59, 92
 Terayama, Shûji 44, 86, 250
 Tillmans, Wolfgang 89, 107, 119, 125, 156,
 157, 158, 161, 185, 190, 205, 233, 246,
 258, 266
 Tômatsu, Shômei 30, 31, 40, 72, 73, 75, 133,
 173
 Tschichold, Jan 36, 217
 Tsuchida, Hiromi 38, 110
 Tsuzuki, Kyôichi 69
 Tunbjörk, Lars 189
 Tuyl, Gijs van 80

U

Uchida, Kuichi 109
 Ueda, Shôji 133
 Ueda, Yoshihiko 74
 Ueno, Hikoma 54, 109
 Ueta, Mio 260, 261
 Ume, Kayo 61, 68, 96, 116
 Usuda, Shôji 48

V

Van der Weijde, Erik 144
 Vartanian, Ivan 17, 18, 23, 52, 53, 207, 208,
 209, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 256,
 262
 Vox, Maximilien 39

W

Wada, Kôichi 116
 Wahler, Marc-Olivier 234
 Wallard, Margot 269
 Wall, Jeff 164
 Warhol, Andy 247
 Watanabe, Yoshio 110, 218
 Wataya, Osamu 59
 Wataya, Risa 68

Watson, Oliver 103
 Watts, Alan 151
 Weiner, Lawrence 215
 Wolf, Michael 113

Y

Yamagishi, Shôji 37, 38, 86, 87, 88, 213
 Yamanaka, Shintarô 102
 Yamasaki, Shin 59
 Yamawaki, Iwao 218
 Yamawaki, Michiko 218
 Yasumura, Takashi 208
 Yokoo, Tadanori 40, 48, 49, 113, 152, 246
 Yokosuka, Noriaki 72
 Yokota, Daisuke 252
 Yokoyama, Matsusaburô 109
 Yokoyama, Taikan 60
 Yomota, Inuhiko 138
 Yorozu, Tetsugorô 57
 Yoshimoto, Banana 119, 120
 Yoshinaga, Masayuki 179
 Yoshiyuki, Kôhei 50, 51

PHOTOGRAPHIER POUR PUBLIER :

**LES LIVRES DE PHOTOGRAPHIES
DE HOMMA TAKASHI,
KAWAUCHI RINKO, SANAI
MASAFUMI ET YAMAMOTO MASAO**

RÉSUMÉ :

Depuis le début de leur reconnaissance artistique dans les années 1990, les photographes japonais Homma Takashi (né en 1962), Kawauchi Rinko (née en 1972), Sanai Masafumi (né en 1968) et Yamamoto Masao (né en 1957) ont publié de très nombreux ouvrages. En privilégiant le livre à l'exposition pour la présentation de leurs œuvres, ils en ont fait un espace de confrontation entre des réflexions occidentales et des modèles nationaux traditionnels déjà existants, notamment esthétiques et littéraires. On observe aussi, chez ces photographes puisant leur inspiration dans leur environnement immédiat, des similitudes dans les thèmes photographiés, les démarches de production, tout comme dans les choix de mise en page des clichés.

Au sein d'une étude élargie de l'histoire du livre de photographies au Japon, la démarche exemplaire de ces quatre artistes permettra de développer et d'analyser comment les pratiques de publication de la photographie ont pu nourrir, et nourrissent encore, le renouvellement de la photographie japonaise contemporaine. L'emploi du livre, objet aisément transportable, manipulable et reproductible, impose également d'interroger sur la diffusion et sur la réception du travail de ces artistes, au Japon comme à l'étranger. En effet, le livre est aussi à envisager comme un médium qui matérialise les échanges entre l'Extrême-Orient et l'Occident.

MOTS-CLEFS :

Photographie, Japon, livre de photographies, édition, exposition, années 1990, années 2000.

PHOTOGRAPHING IN ORDER TO PUBLISH :

**HOMMA TAKASHI, KAWAUCHI
RINKO, SANAI MASAFUMI AND
YAMAMOTO MASAO'S PHOTOBOOKS**

ABSTRACT :

Since the beginning of their artistic recognition in the 1990s, Japanese photographers Homma Takashi (born in 1962), Kawauchi Rinko (1972-), Sanai Masafumi (1968-) and Yamamoto Masao (1957-) have published numerous photobooks. By favouring the book over the exhibition to display their works, they turned it into a space where Western reflections and traditional Japanese models intersect, especially aesthetic and literary ones. The four photographers all take their inspiration from their own environment, but similarities can also be observed in the photographic subjects, production processes and page settings.

In an expanded study of the history of photobooks in Japan, the exemplary approaches of these four artists will enable to develop and to analyse how photography publishing practices have fed – and are still feeding – the renewal of Japanese contemporary photography. Using the book (an object that can be easily carried, handled and mechanically reproduced) makes it necessary to wonder about the circulation and the critical reception of the artists' work, both in Japan and abroad. Indeed, the book has to be considered as an artistic medium that materialises the relationships between the Far East and the West.

KEYWORDS :

Photography, Japan, photobook, edition, exhibition, 1990s (decade), 2000s (decade).

UNIVERSITÉ RENNES 2
Équipe d'Accueil 1279
Histoire et Critique des Arts